

TC. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI NO: 1997
AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ YAYINI NO: 1063

YENİ TÜRK EDEBİYATINA GİRİŞ

Yazarlar

Doç.Dr. Yılmaz TAŞÇIOĞLU (Ünite 1, 2, 7, 8, 9, 11)

Yrd.Doç.Dr. Mubarrem DAYANÇ (Ünite 3, 4, 5)

Prof.Dr. Nurullah ÇETİN (Ünite 6, 10)

Editör

Yrd.Doç.Dr. Zeliha GÜNEŞ



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Anadolu Üniversitesine aittir.
“Uzaktan Öğretim” tekniğine uygun olarak hazırlanan bu kitabın bütün hakları saklıdır.
İlgili kuruluştan izin almadan kitabın tümü ya da bölümleri mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik kayıt
veya başka şekillerde çoğaltılamaz, basılamaz ve dağıtılamaz.

Copyright © 2009 by Anadolu University

All rights reserved

No part of this book may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted
in any form or by any means mechanical, electronic, photocopy, magnetic, tape or otherwise, without
permission in writing from the University.

UZAKTAN ÖĞRETİM TASARIM BİRİMİ

Genel Koordinatör

Prof.Dr. Levend Kılıç

Genel Koordinatör Yardımcısı

Doç.Dr. Müjgan Bozkaya

Öğretim Tasarımcısı

Yrd.Doç.Dr. Evrim Genç Kumtepe

Grafik Tasarım Yönetmenleri

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Öğr.Gör. Cemalettin Yıldız

Öğr.Gör. Nilgün Salur

Ölçme Değerlendirme Sorumlusu

Öğr.Gör. Fatma Şennur Arslan

Kitap Koordinasyon Birimi

Yrd.Doç.Dr. Feyyaz Bodur

Uzm. Nermin Özgür

Kapak Düzeni

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Dizgi

Açıköğretim Fakültesi Dizgi Ekibi

Yeni Türk Edebiyatına Giriş

ISBN

978-975-06-0686-1

2. Baskı

Bu kitap ANADOLU ÜNİVERSİTESİ Web-Ofset Tesislerinde 6.000 adet basılmıştır.
ESKİŞEHİR, Temmuz 2010

İçindekiler

Önsöz	ix
-------------	----

Edebiyat, Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı.....	I
EDEBİYATIN TANIMI, SINIRI, ALANI	3
EDEBÎ DEĞİŞMELERİN NEDENLERİ VE SONUÇLARI	5
TÜRK EDEBİYATI	6
Türk Edebiyatının Dönemleri	7
YENİ TÜRK EDEBİYATI	9
Yeni Türk Edebiyatını Hazırlayan Sosyal-Tarihsel-Kültürel Zemin	9
Yeni Türk Edebiyatında Adlandırma Sorunları ve Dönemleri	13
Özet	18
Kendimizi Sınayalım	19
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	20
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	20
Yararlanılan Kaynaklar.....	21

1. ÜNİTE

Yeni Türk Edebiyatını Besleyen Kaynaklar.....	22
YENİ TÜRK EDEBİYATININ OLUŞUMUNDA VE GELİŞMESİNDE	
KAYNAKLANMA KONUSU	23
DİVAN EDEBİYATI: KAÇIŞ VE BAĞLANIŞ	24
BATİ EDEBİYATI: YENİ BİR DÜNYAYI TANIMA VE	
ALGILAMA SORUNLARI.....	27
Çeviriler.....	27
Düşünce ve Edebiyat Akımları ve Algılanışı	30
HALK EDEBİYATI VE DİLİNİN FARK EDİLiŞİ.....	32
Özet	34
Kendimizi Sınayalım	35
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	36
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	36
Yararlanılan Kaynaklar.....	36

2. ÜNİTE

Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları	38
GİRİŞ	39
YENİ TÜRK EDEBİYATININ OLUŞUMU	39
Lâle Devri.....	40
Elçilikler	40
Fransız İhtilâli	40
Tanzimat Fermanı.....	41
Islahat Fermanı	42
YENİ TÜRK EDEBİYATININ GELİŞİMİ	43
Eğitim ve Öğretim	43
Kalemler.....	44
Encümen-i Dâniş	44
Konaklar.....	45

3. ÜNİTE

YENİ TÜRK EDEBİYATININ KAYNAKLARI	46
Çeviri	46
Gazete	46
İlk Gazeteler	47
SONUÇ	49
Özet	50
Kendimizi Sınayalım	51
Okuma Parçası	52
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	52
Yararlanılan Kaynaklar	52

4. ÜNİTE

Yeni Türk Edebiyatında Türler	54
GİRİŞ	55
ŞİİR	55
Encümen-i Şuarâ	59
NESİR (DÜZYAZI)	59
Hikâye ve Roman	60
Tiyatro	62
Edebiyat Teorisi ve Eleştiri	64
Özet	66
Kendimizi Sınayalım	67
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	68
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	69
Yararlanılan Kaynaklar	69

5. ÜNİTE

Yeni Türk Edebiyatında Temalar	70
GİRİŞ	71
TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA TEMALARIN DÖNÜŞÜMÜ	71
Kahramanlık	73
Devlet Büyüklerini Övme	73
Devlet Büyüklerini Yeme	74
Dine Yaklaşım ve Dinsel Temalar	75
Gönül (Hayal), akıl (Gerçek)	77
TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA YENİ TEMALAR	78
Görücü Usulüyle Evlenme	78
Esaret'ten Hürriyete	78
Eğitim	80
Vatan	81
Tarih	82
İnce Hastalık	82
Öteki Temalar	83
Özet	84
Kendimizi Sınayalım	85
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	86
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	86
Yararlanılan Kaynaklar	87

Yeni Türk Edebiyatında Nazım Şekilleri..... 88**6. ÜNİTE**

GİRİŞ	89
YENİ TÜRK EDEBİYATINDA NAZIM ŞEKİLLERİ.....	91
GELENEKSEL YERLİ NAZIM ŞEKİLLERİ	91
Halk Şiirinden Alınan Nazım Şekilleri.....	91
Divan Şiiri Kaynaklı Nazım Şekilleri	91
YABANCI EDEBİYATLARDAN ALINAN NAZIM ŞEKİLLERİ.....	92
İkilikler.....	92
Üçlükler.....	93
Dörtlükler.....	94
Sekizlikler	98
Mısra Sayısı Farklı Bentlerden Oluşan Nazım Şekilleri.....	99
SERBEST NAZIM ŞEKİLLERİ.....	105
Eşit Düzenli Serbest Şekiller.....	105
Karışık Düzenli Serbest Şekiller	105
Serbest Müstezat.....	105
Tamamen Serbest Nazım	106
Özet	107
Kendimizi Sınayalım	108
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	109
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	109
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	109

Yeni Türk Şiirinde Ses ve Âhenk Öğeleri..... 110**7. ÜNİTE**

ŞİİRDE RİTİM VE ÂHENK.....	111
VEZİN VE ŞİİR İLİŞKİSİ	111
Yeni Türk Şiirinde Kullanılan Vezinler	112
Aruz Vezni	112
Hece Vezni	114
Vezinsiz Şiir	116
KAFİYE VE KAFİYE-ŞİİR İLİŞKİSİ	117
Yeni Türk Şiirinde Kullanılan Kafiye Türleri.....	118
Yarım Kafiye.....	119
Tam Kafiye	119
Zengin Kafiye	119
Cinashlı Kafiye.....	119
Redif.....	120
Diğer Ses Öğeleri	120
Aliterasyon (Ünsüz Yinelemesi).....	120
Asonans (Ünlü Yinelemesi):	121
Özet	122
Kendimizi Sınayalım	123
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	124
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	124
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	124

8. ÜNİTE**Yeni Türk Edebiyatını Besleyen Edebiyat ve Eleştiri Kuramları 126**

EDEBİYAT KURAMLARI, EDEBİYAT TARİHİ VE EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ	127
EDEBİYATIN İŞLEVİ, EDEBİYAT-GERÇEK İLİŞKİSİ VE ESTETİK YARGI	128
EDEBİYAT KURAMLARI	130
Dışa Dönük Edebiyat Kuramları	130
Yansıtma Kuramı.....	130
Marksist Estetik Kuramı	131
Determinizm (Gerekircilik).....	132
Tarihçi Eleştiri.....	132
Arketip Eleştirisi	133
Yazar Merkezli Kuramlar	133
Anlatımcılık.....	133
Psikolojik Eleştiri.....	134
Okur Merkezli Kuramlar	135
Duygusal Etki Kuramı.....	135
İzlenimci Eleştiri	135
Fenomenoloji, Yorumbilgisi, Alımlama Kuramı	135
Eser Merkezli Kuramlar.....	137
Biçimcilik	137
Edebiyatta Yapısalcılık, Post-Yapısalcılık ve Göstergebilim	137
Yeni Eleştiri	139
Metinlerarasılık	140
Özet	141
Kendimizi Sınayalım	142
Okuma Parçası	143
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	145
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	145
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	146

9. ÜNİTE**Metin Çözümleme..... 148**

METİN NEDİR?	149
Metnin Edebiyat Alanındaki Yeri	150
METİN ÇÖZÜMLEMESİ	151
Metin Çözümleme Yöntemleri.....	153
Metin Çözümlemesinin Aşamaları	155
Metin Dışı Verilerin Belirlenmesi ve Elde Edilmesi	155
Biçim Çözümlemesi ve İçerik Çözümlemesinde Dikkat Edilmesi	155
Gereken Noktalar.....	155
Metnin Türünün Belirlenmesi.....	156
Türlere Göre Metin Çözümlemesi.....	156
Özet.....	159

Kendimizi Sınayalım.....	160
Okuma Parçası	161
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	163
Yararlanılan Kaynaklar.....	164

Metin Çözümleme Örnekleri: Şiir 166

10. ÜNİTE

YAHYA KEMAL BEYATLI'NIN “ATİK-VALDE'DEN İNEN SOKAKTA” ŞİİRİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	167
I. İçerik.....	168
II. Şekil.....	171
III. Dil ve Üslup	171
IV. Ahenk	173
AHMET MUHİP DIRANIS'IN “SERENAD” ŞİİRİNİN ÇÖZÜMLEMESİ.....	173
I. İçerik.....	174
II. Şekil.....	178
III. Dil ve Üslup	178
IV. Ahenk.....	178
FARUK NAFİZ ÇAMLIBEL'İN “SANAT” ŞİİRİNİN ÇÖZÜMLEMESİ.....	178
I. İçerik.....	179
II. Nazım Şekli	184
III. Dil ve Üslup	184
IV. Ahenk	185
BEHÇET NECATİGİL'İN “KURŞUN” ŞİİRİNİN ÇÖZÜMLEMESİ.....	185
I. İçerik.....	186
II. Şekil.....	189
III. Dil ve Üslup	189
IV. Ahenk	189
Özet.....	190
Kendimizi Sınayalım.....	191
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	192
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	192
Yararlanılan Kaynaklar.....	192

Metin Çözümleme Örnekleri: Düzyazı 194

11. ÜNİTE

GİRİŞ	195
ÖRNEK METİNLER VE ÇÖZÜMLEMELERİ	195
Samipaşazade Sezaî'nin “Kediler” Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi	196
Ahmet Haşim'in “Dilenci” Adlı Denemesi ve Yazının Çözümlemesi.....	200
Sait Faik Abasıyanık'ın “Hallaç” Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi	202
Oğuz Atay'ın “Unutulan” Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi	206
SONUÇ.....	210

Özet.....	211
Kendimizi Sınayalım.....	212
Okuma Parçası	213
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	214
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	214
Yararlanılan Kaynaklar.....	214
Dizin	215

Önsöz

Bilindiği gibi Türk edebiyatı; eski Türk edebiyatı, halk edebiyatı, yeni Türk edebiyatı adları altında birtakım dallara ayrılarak incelenmekte ve öğretilmektedir. Elinizdeki kitap ise Türk Dili ve Edebiyatı adı altında yeni açılan lisans programında yeni Türk edebiyatı için bir giriş niteliğindedir. Bu nedenle ağırlıklı olarak alanla ilgili temel kavramların ortaya çıkışına ilişkin bilgiler ve tanımlar verilmiştir. Ayrıca son iki ünite edebî metinleri çözümle örnekleri yer almıştır.

Ancak şunu unutmamak gerekir: Ne verdiğimiz tanımlar tek ve kesin bir tanım, ne de yapılan çözümlemelerde uygulanan yöntem tartışılmazdır. Söz konusu kavramlar için başka kaynaklarda değişik tanımlar, değişik çözümleme biçimleri olduğunu da bilmelisiniz. Ne yazık ki edebiyatta herkesin birleşebileceği ortak noktalar bulmak güçtür. Hatta daha ileri gidip, bunun mümkün olmadığını bile söyleyebiliriz. Bizim önerimiz, gerek duyduğunuzda başka kaynakları da gözden geçirmeniz, onlardan da yararlanmanızdır. Böylece değişik bakış açılarından da haberdar olabilirsiniz. Ayrıca, ilgi duyduğunuz kimi konularda daha genel bilgiye de bu yolla ulaşabilirsiniz. Bunun için her ünitenin sonunda bulacağınız kaynak adları sizin için bir hareket noktası olabilir. Doğal olarak, alanı tanıdıkça listeyi kendiniz de genişletebilirsiniz.

Alanın geniş olmasına karşın, konuların ele alınışı sınırlı tutulmak zorundaydı. Çünkü kitabımız eninde sonunda bir ders kitabıdır. O nedenle –her ne kadar başka kaynaklardan yararlanmanız önerilmiş olsa da- sınavlarda sorulan soruların bu kitapta verilen bilgiler çerçevesinde olacağı unutulmamalıdır.

Sizlere başarı dilerken, kitabın ortaya çıkmasında başta yazarlarımız olmak üzere emeği geçen tüm ilgililere teşekkür ederim.

Editör

Yrd.Doç.Dr. Zeliha Güneş

YENİ TÜRK EDEBİYATINA GİRİŞ



Amaçlarımız

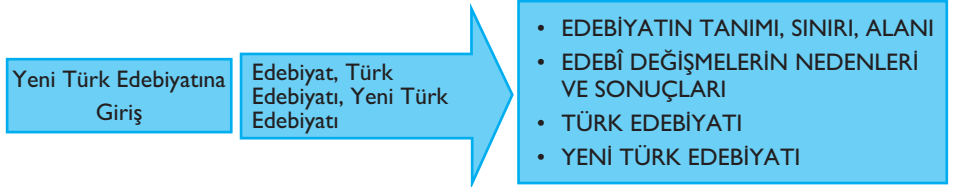
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Edebiyat kavramının tanımını, sanat ve bilim olarak edebiyatın sınırlarını ve alanlarını tanıyabilecek,
- Edebiyattaki değişmelerin nedenlerini ve sonuçlarını açıklayabilecek,
- Türk edebiyatının dönemlerini ve geçmişten bugüne kadar geçirdiği süreçlerin ana çizgilerini ayırt edebilecek,
- Yeni Türk edebiyatının oluşumunu sağlayan tarihsel, sosyal ve kültürel gelişmeleri çözümleyebilecek,
- Bu dönem içerisinde meydana gelen edebiyat hareketlerinin belli başlı özelliklerini ve sorunlarını açıklayabilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Edebiyat
- Edebiyat Sanatı
- Edebiyat Bilimi
- Türk Edebiyatının Dönemleri
- Türkiye’de Batılılaşma
- Edebî Değişmelerin Sosyal ve Kültürel Temelleri

İçerik Haritası



Edebiyat, Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı

EDEBİYATIN TANIMI, SINIRI, ALANI

İnsanoğlu, duygu ve düşüncelerini anlatmak için türlü yollara başvurur. Her birisinin kendine özgü bir araç ile gerçekleştiği bu anlatım yollarına güzel sanat dalları denir. Müzik, resim, mimarlık gibi güzel sanat dallarından birisi de edebiyattır. Ancak “edebiyat” sözcüğü, aşağıda ayrıntılı olarak anlatacağımız üzere yalnızca sanat dalı olarak değil, bu sanatı inceleyen bilim dalının adı olarak da kullanılır.

Türk edebiyatında, yaygın olarak 19. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanan edebiyat terimi Arapça “edeb” sözcüğünden türetilmiştir. Arapça’da “davet” anlamına gelen bu sözcük, “iyi terbiye, zerafet, güzel ahlâk, usluluk” anlamlarını da içermektedir. Edebiyat terimi ise Batı dillerindeki “littérature” karşılığı olarak 1860’lardan sonra kullanılmaya başlanılmıştır. Bu kavramın Tanzimat’tan önceki karşılıkları “ilm-i edeb”, “şiir ve inşa”, “belâgat” terimleri idi. Fransızca littérature sözcüğü ise “edebiyat, kültür, yazarlık” anlamlarından başka “belli bir alan veya konu (tıp, hukuk, müzik vb) üzerine yazılmış eserler toplamı” anlamını da içermektedir. Türkçede bu son kullanımın karşılığı olarak edebiyat yerine daha çok “lîteratür” sözcüğü tercih edilmektedir.

Öte yandan dilimizde genel anlamıyla edebiyat sözcüğünün karşılığı olarak son dönemde yazmak eyleminden türetilen “yazın” sözcüğü de kullanılmaktadır. Ayrıca halk dilinde kullanılan “edebiyat yapmak” deyimini dilin edebiyat dışında temel anlamdan sapması, bir ölçüde de sözü gereksiz yere uzatmak, konuşma ve yazıda rahatsız edici bir yapaylığa düşmek anlamlarını ifade etmek üzere kullanılmıştır. En genel çerçevesi ile terimi sanat ve bilim alanlarını ilgilendiren şu tanımlarla ifade etmek mümkündür:

Edebiyat duygu, düşünce ve hayallerin okuyucuda heyecan, hayranlık ve estetik zevk uyandıracak şekilde dil aracılığıyla ifade edilmesi sanatıdır.

Edebiyat aynı zamanda söz konusu sanat dalında üretilen eserlerin yapı, biçim ve içerik özelliklerinin, ortaya çıkış koşullarının, yazarların eser ve okur karşısındaki, okurun eser karşısındaki tavrının ve edebiyat alanının diğer sanat ve bilim dalları ile ilişkilerinin belirli yöntemlerle incelenip araştırıldığı bilim dalının adıdır.

Böylece edebiyat teriminin hem bir sanat dalının hem de bilim alanının adı olarak kullanıldığı görülmektedir. Elbette öncelik kavramın sanat yönüyle ilgilidir. **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** (1770-1831) tarafından bir disiplin haline getirilen estetik, üç grupta beş sanat olarak sınıflandırılmıştır. Buna göre plastik sanatlar; mimari, heykel, resim (ve dekoratif sanatlar) dallarını içerirken, ses sanatı ola-

Edebiyat sanatı duygu, düşünce ve hayallerin okuyucuda heyecan, hayranlık ve estetik zevk uyandıracak şekilde dil aracılığıyla ifade edilmesine dayanır.

Edebiyat bilimi, söz konusu sanat dalında üretilen eserlerin yapı, biçim ve içerik özelliklerinin, ortaya çıkış koşullarının, yazarların eser ve okur karşısındaki, okurun eser karşısındaki tavrının ve edebiyat alanının diğer sanat ve bilim dalları ile ilişkilerinin belirli yöntemlerle incelenip araştırıldığı alandır.

arak müzik ve söz sanatı olarak da edebiyat sistemleştirilmiştir. Bu beş sanat içerisinde edebiyat her zaman zirvede görülür. Bunun sebebi edebiyatın malzemesinin diğer sanatlardan farklı olarak dil olmasıdır. Çünkü aynı zamanda günlük iletişimin temel aracı olan dil, diğer güzel sanatların malzemesiyle kıyaslanamayacak ölçüde geniş bir ifade potansiyeline sahip olduğu gibi insanlık tarihi boyunca görüldüğü üzere sürekli gelişmeye uygun bir yapıya da sahiptir.

İletişim dili ile edebiyat dili birbirinden farklıdır. İletişim dili doğrudan doğruya bir mesajı iletme amacı taşıırken edebiyat, dilin ses ve anlam gibi öğelerinden yararlanarak estetik bir eser üretmeyi temel gaye edinmiştir. Bunu da dilin mecaz ve sembol üretebilen soyutlama özelliğinden faydalanarak gerçekleştirir. Bu yüzden edebiyat hiçbir maddî araca, mekâna bağlı olmaksızın en somut varlıklardan, en soyut kavramlara kadar insanı ilgilendiren her konuyu ifade edebilme gücüne sahiptir.

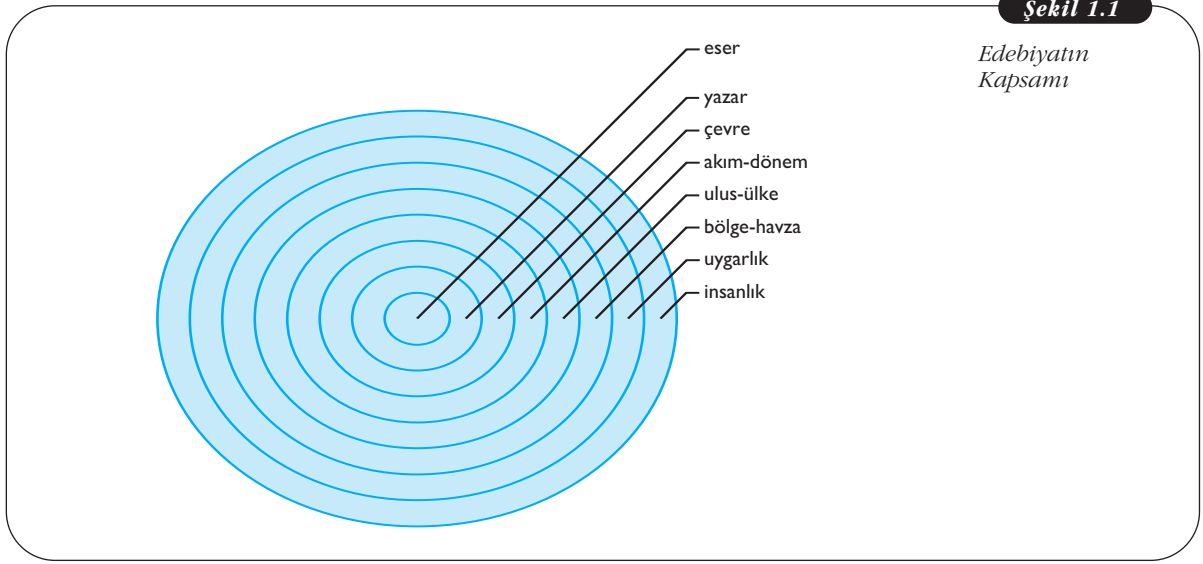
Edebiyatın bilim dalı olarak kabul edilmesi zaman zaman tartışılan bir konudur. Bu bir yönüyle bilim alanının tanımı ve içeriği ile ilgili genel bir sorundan kaynaklanmaktadır. “Gerçeği arama etkinliği” olarak ifadelendirilen bilim, belli bir yöntem ile bir araya toplama, sınıflandırma ve inceleme süreçlerini içerir. Bilimlerin kendi içinde sınıflandırılması ise hem ilgilendikleri konu hem de kullandıkları yöntem dikkate alınarak yapılır. İslâm kültüründe *aklî* ve *naklî* olarak ikiye ayrılan bilim, Batı’da rasyonel bilimler ve tecrübeye dayalı bilimler olarak ayrıldığı gibi, manevi bilimler (dil, edebiyat, felsefe, hukuk, tarih vb.) ve doğa bilimleri (fen bilimleri) olarak da sınıflandırılmaktadır. Manevi bilimlere bağımsızlık kazandırma yolunda en önemli adımı atan **Wilhelm Dilthey** (1833-1911) doğa bilimleri ile manevi bilimler arasındaki temel farkı ilkinin “açıklama”, ikincisinin ise “anlama” çabası arasındaki zıtlıkta görür. Açıklama, nedensel ve objektif olma iddiasını içerirken, anlama bireysel ve subjektif nitelik taşır.

Edebiyat bir bilim olarak klasik sınıflandırmada naklî bilimlerin bir kolu olan âlet bilimlerine, Dilthey’in tasnifine göre manevi bilimlerden tarih bilimi grubuna, modern sınıflandırmaya göre ise sosyal bilimlere girmektedir. Başta dil ve tarih bilimleri olmak üzere ihtiyaç duyduğunda her tür bilim alanının veri ve yöntemlerinden yararlanabilen edebiyat biliminin çerçevesi şu şekilde çizilebilir: Edebiyat eserini anlama, yorumlama, değerlendirme, benzerleri arasındaki yerini belirleyerek çağının ve tarihin içerisinde bir yere oturtma çabasının metotlu işlemleridir. Edebiyat bilimi edebiyat teorisi, edebi eleştiri, edebiyat tarihi ve edebiyat sosyolojisi olmak üzere dört ana daldan oluşur.

Edebiyat biliminin gelişmesiyle, edebiyat alanının kendi içerisinde de pek çok sınıflandırma çalışmaları yapılmıştır. Öncelikle sözlü ve yazılı edebiyat ayırımına gidilmiştir. Yazının bilinmediği dönemlerde ortaya çıkan destanların ve her devirde varlığını sürdüren yazıya geçmemiş ürünlerin varlığı bir sözlü (şifahî) edebiyat alanının bulunduğunu göstermektedir. Ayrıca edebiyatta biçime, tekniğe, konuya göre pek çok sınıflandırmalar yapılmıştır. İlerideki ünitelerimizde ayrıntılı olarak ele alacağımız bu tasniflerin temelinde nazım ve nesir olmak üzere biçime dayanan iki ana yapı ile şiir, göstermeye (tiyatro) ve anlatmaya (roman, hikâye) bağlı ifade tarzları bulunmaktadır. Bu yapısal ayırımların dışında da edebiyatın ve edebiyatı oluşturan eserlerin niteliği, amaçları gibi konular hem tartışma yaratmış hem de bu tartışmalardan doğan ayırımlar ortaya çıkmıştır.

Edebiyat söz konusu edildiğinde evrensel ve ulusal olma niteliği üzerinde de durulmuş bir konudur. Bir taraftan insanın/insanlığın en genel ve ortak sorunlarını ifade edebilmesi bakımından evrensel temaları paylaşılan edebiyat, diğer taraftan

da malzemesi olan dilin millî karakter taşıması bakımından diğer bütün sanat ve bilim faaliyetleri arasında en çok ulusal nitelik taşıyan bir disiplin olarak görülmektedir. Dolayısıyla merkezde edebî eserin bulunduğu ve yazar, çevre, akım-dönem, ulus-ülke, bölge-havza, uygarlık ve bütün insanlık tarafından oluşturulan iç içe daireler şeklinde bir edebiyat şeması çizmek mümkündür (1. şekil).



Ayrıca milletlerin tarih içerisinde geçirdikleri değişim ve dönüşümlerin onların edebiyatına da yansması, dönemleri; aynı felsefi veya estetik düşünceye bağlı sanatçıların bir araya gelmesi de edebî akım, topluluk veya okulları oluşturur. Bu sınıflandırmalar sanatçıların kendileri tarafından yapılmış olabileceği gibi, ortaya çıktığı sırada veya daha sonraki dönemlerde edebiyat bilimcileri tarafından da belirlenmiş olabilir. Bütün bu sınıflandırmalar edebiyat kavramının dikey (zaman) ve yatay (mekân) boyutunu oluşturur.

Sonuç olarak edebiyatın, bir coğrafya veya milletin (Avrupa edebiyatı, Türk edebiyatı), bir dönemin (Ortaçağ Fransız edebiyatı, Cumhuriyet Dönemi edebiyatı), bir sanat veya edebiyat akımının (Klasik edebiyat, Servet-i Fünun edebiyatı) edebî ürünlerinin bütününe verilen isim olduğu söylenebilir.

Bilim ve sanat dalı olarak edebiyat ne demektir?



EDEBÎ DEĞİŞMELERİN NEDENLERİ VE SONUÇLARI

Edebiyatın anlatım aracı olarak dili kullanması onu doğrudan doğruya bir sosyal kurum olarak kabul etmemizi gerektirir. Edebiyat hayatı temsil eder ve hayat da sosyal bir gerçekliktir. Aynı şekilde edebî eseri ortaya koyan yazar da toplumun bir üyesidir ve toplumdan aldığı etkiyi eserine yansıtırken, yazdıklarıyla da varsayımsal olsa bile bir topluma seslenir.

En genel çerçevede edebiyatın oluşmasını ve değişmesini belirleyen etkenin öncelikle insanî iletişim ihtiyacı olduğu açıktır. İnsan duygu ve düşüncelerini başka insanlarla paylaşmak, onları etkilemek ister. Edebiyatın sanat yönü tam da bu noktada ortaya çıkar. Bu iletişim ihtiyacı çok defa bütün insanlarda ortak olan aşk, yalnızlık, ölüm korkusu vb. duyguların aktarımında günlük dilin kalıplarını yeterli bulmaz. Çünkü bu duygular insanlarda ortak olduğu halde, duyulmasında

ve ifade edilmesinde bireyin algısı belirleyici olur. Günlük iletişim dilinin yapısı hem bütün insanların paylaştığı hem de paradoksal biçimde özgün ve bireysel olan duyusun aktarımı için yeterli olamaz (Bu noktada topluca ölen bir grup insandan her birinin kendi ölümünü yaşadığı gerçeğini hatırlamakta yarar var). Burada sanat devreye girer.

Edebiyatın niteliğini belirleyen bir başka etkenin yazarın ait olduğu milletin dünyaya bakışını, varlık algısını temellendiren medeniyet dairesi olduğu açıktır. Din ve medeniyet değiştirmeleri sadece edebiyatın değil, aynı zamanda bir ulusun sahip olduğu bütün maddî ve kültürel kurum ve kavramların tamamen veya belli ölçülerde değişmesine yol açar. Bir milletin tarihindeki önemli olaylarının edebiyata yansarak onu yönlendirdiği de dikkatten uzak tutulmaması gereken olgulardandır. Ayrıca coğrafya değiştirmeleri de yeni topluluklarla karşılıklı iletişim içerisine girilmesi dolayısıyla edebî değişmeyi belirleyen etkenlerdendir.

Bir memleketteki siyasal değişmelerin edebiyat hareketlerini etkilediği sık görülen durumlardandır. Bu aynı zamanda edebî devirlerin ismini de belirleyen etkenler arasındadır. XIII. Lui Dönemi Fransız edebiyatı, Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri gibi.

Edebî değişimlerin nedenleri arasında dikkati en çok çeken bir kavram da nesil kavramıdır. Biyolojik olarak yaklaşık aynı yıllarda doğan yazarların yetişme şartları, edebiyat içi ve dışı etkenlerin etkisiyle benzer bir duyarlılık taşıyabilecekleri genel kabul gören varsayımlar arasındadır. Sonuç olarak denilebilir ki diğer sosyal olaylarda olduğu gibi edebiyatta da değişim aşağı yukarı aynı yaşlarda bir grup genç insan tarafından gerçekleştirilir.

Öte yandan edebî eserin ayırt edici özelliğinin alışkanlığı kırmak olduğunu belirten Rus biçimcileri edebiyattaki değişimlerin tarihî, sosyal veya ekonomik değil biçimsel bazı nedenlere dayandığını ileri sürerler. Edebiyat hareketlerinin merkezinde çok defa bir yayın organının bulunması yayıncılık faaliyetlerinin de edebî değişimlere etki eden etkenler arasında sayılması gerektiğini göstermektedir.

Son olarak kendisinden önceki veya zamanındaki bir çok ekol ve anlayıştan etkilenmiş olmakla birlikte bütün bu etkileri güçlü sanatçı kişiliğinde eriterek kendine özgü eserler ortaya koyabilen ve bu yolla çevresinde bir etki halkası oluşturan üstat yazarların da edebiyat tarihinin akışında belirleyici oldukları görülüyor.

Edebiyattaki değişimler en genel toplumsal dönüşümlerden güçlü sanatçıların bireysel etkilerine kadar uzanan, edebiyat içi ve dışı pek çok etkene dayanmaktadır. Bu etkenler bazen son derece karmaşık bir ağ oluşturduğu gibi genellikle edebiyat tarihindeki oluşumların da toplum hayatını yönlendirdiği görülür. Kısacası karşılıklı bir etkileşim içerisinde edebiyat ve hayat birbirini belirleyip durmaktadır.

TÜRK EDEBİYATI

Türk diliyle yazılmış eserlerin oluşturduğu edebiyata Türk edebiyatı denilir. Türk edebiyatı, Türk milletin tarih sahnesine çıkışından zamanımıza kadar geçen süre boyunca yaşadığı çok geniş bir coğrafya içerisindeki bölgelerde, farklı kültür ve medeniyet topluluklarıyla ilişkileri ile çeşitlenmiş ve yüzyıllar boyu zenginleşerek bugüne gelmiştir. Bu zaman ve coğrafya içerisinde ortaya konan eserleri ve bu eserlerde ifadesini bulan millî zevk ve düşünceleri içeren zengin bir edebiyatın adıdır.

Türk edebiyatının ilk yazılı belgeleri olan *Orhun Yazıtları*'ndan bugüne bin üç yüz yıla yaklaşan bir geçmişi vardır. Türkler Orta Asya'dan yayılmaya başlayarak Çin, Hint, Fars ve Arap gibi güçlü kültürlerle sahip milletlerle ve nihayet Batı toplumlarıyla girdiği kültürel ilişkiler içinde kendi millî karakterini de muhafaza ederek dil ve edebiyatını sürekli geliştirmiştir.

Türk Edebiyatının Dönemleri

Bir milletin edebiyatı genel bir çerçeve içinde tarihî süreç, coğrafya, kültür değişimleri, din, dil, zevk ve sosyal hayat gibi bakış açıları kullanılarak incelenip sınıflandırılır. Türk milletinin edebiyatı da başlangıçtan bugüne kadarki seyri içerisinde bir bütün olarak ele alınır. Bununla birlikte uzun bir tarihe sahip olan Türk edebiyatını daha ayrıntılı ve dikkatli incelemek için devirlere ayırmak ihtiyacı doğmuştur. Türk edebiyat tarihinin kurucusu **Fuat Köprülü** (1890-1966) edebiyat tarihini medeniyet tarihinin bir kolu olarak kabul eder. Bu görüşten yola çıkarak geniş bir coğrafya ve uzun bir tarih içerisinde oluşmuş bulunan Türk edebiyatını, Türklerin medeniyet çevrelerine girişlerine göre sınıflandırmıştır. Buna göre Türk edebiyatı üç ana döneme ayrılır:

1. İslâmiyet öncesi Türk edebiyatı
2. İslâmî dönem Türk edebiyatı
3. Batı etkisindeki Türk edebiyatı

Her dönem kendi içerisinde alt dönemlere ve sınıflandırmalara ihtiyaç duyar. Yukarıdaki ayrıma göre Türklerin İslâmiyet'ten önceki edebiyatları en eski devirlerden 10. yüzyıla kadar geçen süreyi kapsar. Bu dönemin alt dallarını a. *Sözlü edebiyat* ve b. *Yazılı edebiyat* oluşturur.

Bilinen ilk Türkçe şiir M.Ö. 119 yılında Hunların kaybettikleri topraklar için söylenmiş dörtlük şeklindeki bir ağıttır. Bu dönemin eserlerinin büyük bir kısmı sözlü edebiyata ait destan, koşug, sagu, sav adı verilen ürünlere dayanmaktadır. Savaşları, göçleri, tabiat olaylarını vb. geniş bir şekilde anlatan destanlar, millî tarihin halk gözüyle görülen, hissedilen ve halkın hayalinde masalsı bir dille ifadesini bulan ürünlerdir. Bunlar edebiyatın başlangıç devresi kabul edilirler. Koşuklar ise günümüz edebiyatındaki lirik ürünlerin ilk örnekleri olarak düşünülebilir. Sagu adı verilen şiirler, ağıt-meriye türündeki eserlerdir. Savlar, atasözü ve deyimleri ifade eder. Bütün bunlar millî kültürün vazgeçilmez öğeleri arasındadır.

Türklerin *Yaradılış*, *Alp-er Tunga*, *Şu*, *Oğuz Kağan*, *Göktürk*, *Ergenekon* destanları, *Dokuz Oğuz* ve On Uygur Türklerinin *Türeyiş* efsaneleri, *Göç destanı*, *Maniheizmin kabulü menkıbesi* gibi destanları daha sonraki yüzyıllarda *Dede Korkut Oğuznameleri*, *Manas*, *Edige Bey* ve *Köroğlu* destanları izler. Oğuz Kağan destanındakine benzer kahramanlara, şimdilik ilk yazılı belge olan *Orhun Yazıtları*'nda da rastlanır.

Genel olarak edebiyatın ilk formunun şiir olduğu kabul edilmiştir. Türk edebiyatının destan devri olan sözlü edebiyat döneminde de şiir önemli bir yer tutmaktaydı. İlk Türk şairlerine "şaman, baksı, ozan ve oyun" denilmekteydi. Bunlar şiirlerini genellikle kopuz adı verilen bir saz eşliğinde söylerlerdi. Sazla ve ahenkli bir şekilde sığır töreni, şölen ve yuğlarda söylenen bu ilk şiirlerin dize başlarında bugün aliterasyon denilen ses benzerliğinin gözetilmesi dikkat çekicidir. Bu ilk dönem şiirleri folklor ve müzik ile karışmış bir halde bulunan dinî kaynaklı ürünler olarak ortaya çıkmıştır.

İslâmiyet'ten önceki Türk edebiyatının diğer bir kolunu da yazılı edebiyat ürünleri oluşturur. Edebiyatımızda kitabe türünün ilk örneklerinin M.Ö. 4. yüz-

yılda yazılmış *Tiyanşan Yazıtları* olduğu belirtilmekte, Hun hakanı Mete'nin M.Ö. 2. yüzyılda yazdığı bir mektubundan söz edilmektedir. Yenisey'deki yazıtların ise M.S. 5. yüzyıla ait olduğu ileri sürülmektedir. *Orhun Yazıtları*'nın ilki 720 tarihli'dir. Bu kitabelerde bir destan ifadesi görülür. Orhun Yazıtları'ndaki şiirler 4+3'lük hece vezniyle yazılmıştır. Bu kitabelerde adı geçen **Yolluğ Tigin** ilk Türk şairi kabul edilmektedir.

Uygur Türklerinin Maniheizmi kabul etmesiyle Sogd yazısı kullanılmaya başlanmış, Maniheizme ait metinler bu yazıyla yazılmıştır. Turfan kazılarında Mani diniyle ilgili Türkçe ilahiler, efsaneler, Mani kozmogonisine ait metinler bulunmuştur. Uygur dönemine ait Tanrı'yı öven ilahilerden birinde **Aprınçur Tigin** isimli bir şaire rastlanmaktadır. Aslı Sanskritçe olup Çince'den Türkçeye aktarılan *Altun Yaruk* ve *Sekiz Yükmek* ise Budizmle ilgili kısmen edebî metinlerdir. Ayrıca *Kalyanam Kara-Papam Kara* hikâyesi ile eski *Turfan şarkıları* da Uygurlardan kalan eserler arasındadır.

Türklerin İslâmiyet'i kabulüyle yeni bir dönem başlamıştır. İslâmî dönem Türk edebiyatı ifadesi 10. yüzyıldan 19. asra kadar süren devreyi belirtmektedir. Bu dönemin ilk önemli eseri Karahanlılar zamanında **Yusuf Has Hacıp** tarafından yazılan *Kutadgu Bilig*'dir. Aruz vezniyle ve mesnevi formunda yazılmış olan eser, içinde dörtlük, kaside gibi formlardan örnekler de bulundurulur. Türk devlet geleneğini ve sosyal yaşayışını anlatır. 11. yüzyılda yazılan *Divanü Lügâti't-Türk*, Türk kültür ve dilinin kaybolması endişesiyle **Kâşgarlı Mahmut** tarafından hazırlanan büyük bir sözlük ve derlemidir. 12. yüzyılda yazılan *Atabetü'l-Hakayık* ise dinî bilgilerin yanı sıra Türkçenin gelişmesiyle ilgili bir çok bilgiyi içerir. Bunlar Türklerin bu dönemde ortaya koydukları önemli eserlerden başlıcalarıdır. Özellikle 12. yüzyılda Orta Asya edebiyatının önemli bilge şairi **Ahmet Yesevî**'nin (ö.1166) *Divan-ı Hikmeti* edebiyatımızda yeni bir çığır açmış 13. yüzyıldan itibaren Anadolu'da oluşan Türk edebiyatının tasavvuf kolunun öncüsü olmuştur.

Bu yüzyıldan başlayarak divan edebiyatı veya klasik edebiyat şeklinde adlandırılan, yedi yüzyıl sürecek yeni dönem bütün kural ve özellikleriyle oluşmaya başlar. Şiirin ağırlıklı olduğu bu dönem edebiyatı

- a. *Halk edebiyatı,*
- b. *Tekke (Tasavvuf) edebiyatı,*
- c. *Divan edebiyatı*

olarak sınıflandırılır. Türklerin İslâmiyet'ten önceki kültürlerini taşıyan halk edebiyatı ürünleri genellikle manzumdur ve hece vezniyle yazılmıştır. Araştırmacılar bu edebiyatı da kendi içerisinde anonim halk edebiyatı ve âşık edebiyatı olarak iki kola ayırırlar.

Halk şiirinin yanı sıra tekkelerde dinî-tasavvufî bilgilerin öğretilmesi amacıyla gelişen bir başka şiir çizgisine tekke şiiri denir. Bu edebiyat kolu şekil bakımından hem halk edebiyatı formlarını hem de divan şiiri formlarını kullanır. İçerikte ise tasavvufî düşünce etrafında varlık, yokluk, yaratıcı, insan, hayat, ölüm gibi kavramlar genellikle vahdet-i vücud anlayışı çerçevesinde ele alınır.

Bugün yaygın olarak divan edebiyatı adıyla anılan edebiyat kolu ise "kendine özgü bir sanat anlayışı, sınırlı bir duygu ve şiir dünyası, sanatlı bir dili, İslâm dini ve tasavvufa dayalı bir düşünce örgüsü bulunan şekilci, kuralcı ve idealist" bir edebiyat olarak tanımlanır. Arap ve özellikle Fars edebiyatlarının etkisiyle aruz vezni ve mazmûn denilen sembolik ifade kalıplarının kullanılması bu edebiyatın ayırtıcı özelliğidir.

Şeyhî, Hoca Dehhanî ile başlayan bu edebiyatın ilk örneklerini **Âşık Paşa** ve **Ahmet Paşa** verir. **Şeyhî**'nin *Harnâme* isimli eseri ilk manzum hiciv örneklerindendir. Divan şiiri klasik dönemini **Hayalî, Necatî** ve **Bakî** ile idrak eder. Bakî'nin çağdaşı olan **Fuzulî** lirizm bakımından, **Nefî** pervasızlığı ve hicivleriyle, **Nabî** düşündürücü gazelleriyle, **Nedim** romantik tutumu ve uçarılığı ile, **Şeyh Galip** ise sembollere dayalı anlatımı ve üstün hayal gücü ile eski şiirin zirveleri arasında sayılırlar.

Şiir hâkim bir tür olarak neredeyse tek başına bu dönemi temsil etmekte ise de nesir alanında da önemli eserler ortaya konulmuştur. **Evliya Çelebi, Kâtip Çelebi** ve **Nâimâ** bu alanda ilk akla gelen yazarlardır. Elbette şiirin bu denli güçlü olduğu bir edebiyatta düzyazının şiire özenmiş olması şaşılabilecek bir durum değildir. Bu yüzden eski nesrin dili, fikri anlatmak amacını geri plana atarak sanatlı ve süslü bir üsluba yönelmiştir.

Divan edebiyatı 18. yüzyıldan itibaren kendi içinde tekrarlara, yapaylığa düşmüş, Şeyh Galip'le son zirvesine ulaştıktan sonra yıpranmaya başlamıştır.

Türk edebiyatı sözü neyi ifade etmektedir ve belli başlı dönemleri nelerdir?



SIRA SİZDE

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Yeni Türk edebiyatı, Tanzimat'ın ilan edilmesinden sonra (1839) başlayan Batılılaşma sürecinde geliştirilen son yüz elli yıllık edebî hareketlerin genel adıdır. Önceleri daha çok Fransız edebiyatını örnek alarak oluşan bu dönemin **İbrahim Şinasi**'nin (1826-1871) edebî faaliyetleri ile (1859) başladığı kabul edilir. Devlet ve toplum olarak genel bir Batı'ya yöneliş sürecinin sonucu olduğu için bu edebî devreyi ancak tarihsel, sosyal ve kültürel değişimlerin ışığı altında değerlendirmek gerekir.

Yeni Türk Edebiyatını Hazırlayan Sosyal-Tarihsel-Kültürel Zemin

Türkiye'de Batılılaşmanın resmî olarak 3 Kasım 1839 tarihinde ilan edilen ve okunduğu yere bakarak adı Gülhane Hatt-ı Hümayûnu da denilen *Tanzimat Fermanı*yla başladığı kabul edilir. Ancak değişik alanlarda Batı tarzı bir takım düzenleme girişimlerinin 17. yüzyılın sonlarına kadar gittiği görülmektedir. 1699'da imzalanan Karlofça antlaşması tarihçiler tarafından Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı karşısında toprak kaybedişinin ve küçülmesinin ilk kesin belgesi olarak değerlendirilir. Bu antlaşma zihinlerdeki üstün, yenilmez ve güçlü Osmanlı imajının yıkılmasına da yol açmıştır. Bu durumun doğurduğu gerilemeye çareler arama çabaları aynı zamanda Batılılaşma hareketlerinin de başlangıcı olarak görülmektedir.

Toprak kayıpları gibi pratik ihtiyaçlara dayanan yenileşme çalışmaları Tanzimat'ın ilanına kadar, başta bulunan padişahın kişiliği ile özdeşleşmiş durumda kalır, bu yüzden de sık sık aksamalara yol açar. Bu yolda ilk örneklerden birisi **I. Mahmut** zamanında açılan Hendeseane (1731)'dir. Bu kurum kısa zamanda kapanır. Daha sonra 1776'te Fransızların yardımıyla denizcilik alanında eğitim vermek üzere Mühendishane-i Bahr-ı Hümayun kurulur.

III. Selim, başta askerî yapılanma olmak üzere devlette kalıcı bir takım düzenlemeler yapmak amacıyla devlet adamlarından raporlar istedi. Bunları bir danışma meclisinde tartışarak Yeniçeri Ocağı'ndan farklı olarak Nizam-ı Cedit adıyla yeni bir ordu kurulmasına girişti. Daha sonra Mühendishane-i Berî-i Hümayun (1795) adlı kurumu kurarak yeni ordunun ihtiyaçlarını karşılayacak eleman yetiştirilmesi-

ni planladı. Ardından da hem ordunun hem de ülkenin hekim ihtiyacını karşılamayı hedefleyen Tıphane'yi kurdu (1806). Bütün bu girişimler Kabakçı İsyanı denilen bir ayaklanma ile padişahın hayatına mal olmuş ise de onu izleyen II. Mahmut, Abdülmecid, Abdülaziz ve II. Abdülhamit dönemlerinde de Batı'yı model alan çeşitli yenilikler gerçekleştirilmeye devam edildi. Sonuçta Yeniçeri Ocağı tamamen kaldırıldı ve yerine yeni bir ordu kuruldu (1826).

Siyasi alanda ise Batıya elçi gönderme işi III. Selim'den sonra II. Mahmut tarafından da genişletilerek sürdürüldü. Bu elçilerin ve elçiliklerde çalışanların yabancı dil öğrenmeleri sağlandı. Bu dönemde elçilik görevinde bulunanlar gittikleri ülkelerdeki yenilikleri başkente aktararak yenileşme sürecine katkıda bulundular. II. Mahmut idarî yapıyı yeniden şekillendirdi. Fransa modelinde bir hükümet sistemi oluşturuldu. Çeşitli bakanlıklar ve yeni meclis ve kurumlar kuruldu, yasalar çıkarıldı. Böylece hukuk devletine doğru ciddi adımlar atılmış oldu.

Türkiye'de ilk nüfus sayımı 1831'de yapıldı.

Bu dönemde sosyal alanda da bazı yenilikler gerçekleştirildi. 1831'de kadınlar sayılmamış olsa bile ilk nüfus sayımı yapıldı. 1834'de posta teşkilatı kuruldu. Önce ordunun ceket-pantolon ve festen oluşan yeni bir kıyafet giymesi kararlaştırıldı, sonra bu uygulama sivilleri de kapsayacak biçimde genişletildi.

1821'de *Tercüme Odası* kuruldu.

Bu dönemde kurulan yeni okullar ve **Tercüme Odası** (1821) Fransızcanın yaygınlaşmasını sağladı. Yurt dışına öğrenci gönderilmeye başlandı. İstanbul'da ilköğretim zorunluluğu getirildi (1831) ve orta dereceli okullar açılması kararlaştırıldı. Devlet kendisi için gereken personeli medrese dışındaki okullarda yetiştirmeyi planladı. Bu kararların uygulanması Tanzimat'tan sonraya kalmış olsa da ilk adımlar II. Mahmut döneminde atılmıştır.

İlk gazete olan *Takvim-i Vekâyi* 1831'de çıkarılmıştır.

II. Mahmut'un yeniliklerinden birisi de ilk gazete olan **Takvim-i Vekâyi**'nin çıkarılması olmuştur (1831). Resmî nitelikli olduğu için daha çok devlet işlerinin duyurulmasına ağırlık vermiş olan bu gazete aynı zamanda Batı'daki gelişmelerden, teknolojik yeniliklerden haber vermesiyle ve bizzat padişah tarafından istenilen yazı dilinin anlaşılır olması talimatıyla yetişmekte olan kuşaklar üzerinde dolaylı da olsa bir etki yapmıştır.

Bütün bu çabaların ilk ve belirgin meyvesi II. Mahmut zamanında düşünülmüş olan *Tanzimat Fermanı*'nin ilan edilmesi olmuştur (3 Kasım 1839). Dönemin Hariciye Nazırı **Mustafa Reşit Paşa** tarafından devlet görevlilerinin, yabancı elçilerin ve halkın önünde Gülhane'de okunan ferman yeni bir dönemin başladığını ifade etmektedir. Tanzimat Fermanı, Türklerin yüzyıllardan beri içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkarak, o ana kadar mücadele halinde olduğu başka bir medeniyet dairesine girişinin ve onun değerlerinin devletin resmî politikası olarak kabulünün ilân edilmesidir.

Nizam verme, düzene koyma anlamlarına gelen Tanzimat siyasi olarak, ilan edildiği tarihten II. Meşrutiyet'e (1908) kadar devam eden yenileşme sürecinin adıdır. Bu fermanla padişah kendi yetkilerini bizzat kendisi sınırlandırmış, böylece keyfî idareye son verilmişti. Devlet ile fert arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi, kanun karşısında din, dil, ırk ayrımı yapılmaksızın herkesin can, ırz, namus ve mal gibi haklarının korumaya alınmış olması, askerlik ve vergi konularında yeni düzenlemelerin yapılması Ferman'ın özünü teşkil eder. Bu fermanı hemen arkasından *Islahat Fermanı* (1856) izler.

Tanzimat Fermanı, Batılı devletlerin modelinde devleti yeniden yapılandırmak girişimlerine başlanmasının da bir ileri adımıdır. II. Mahmut zamanında kurulan bazı meclisler yeniden yapılandırıldı. Ayrıca ceza ve ticaret kanunları çıkarıldı. 1864'te ülke coğrafyasının idarî yapısını düzenleyen Vilayet Kanunnamesi yayımlandı.

landı. Böylece Osmanlı devleti vilayet-sancak-kaza-karye birimlerinden oluşan yeni bir idarî yapıya kavuştu. Bu birimlerin her birisinde meclisler oluşturuldu. Bu dönemde vilayetlerde birer matbaanın kurulması ve gazete çıkarılmasının kararlaştırılması, vilayet yıllıklarının hazırlanması Türk kültürü açısından önemli olaylardır.

Öte yandan vergi sistemi büyük ölçüde değiştirildi ise de vergi toplama işinde bir başarı sağlanamadı. 1841 tarihinde ilk kâğıt para “kaime” adıyla piyasaya sürüldü. Fakat bundan da beklenen sonuç alınamayınca 1844’te kaldırıldı. Bu dönemde bankalar kurulmaya başlandı. İlk banka olan İstanbul Bankası kısa sürede kapandı; ancak Menafi Sandığı adıyla kurulan Ziraat Bankası varlığını sürdürdü.

Tanzimat Döneminin ekonomik alanda başarılı olduğu söylenemez. Bu yüzden kısa zaman içerisinde devlet Fransa ve İngiltere’ye borçlanmaya başladı. Borç ve faizlerin hızla artması üzerine 1881’de Osmanlı Devleti’ne verdikleri paraları alabilmek için borç veren devletler İstanbul’da Düyûn-ı Umumiye adıyla bir kurum oluşturdular.

Ayrıca askerlik alanında da yeni düzenlemeler yapılmıştır. Ordu, beş ordu olarak düzenlenmiş, askerlik süresi beş yıl olarak belirlenmiştir. II. Mahmut tarafından Asakir-i Mansure-i Muhammediye adıyla kurulan ordunun adı da Asakir-i Nizamiye-i Şahane’ye çevrilmiştir. Sosyal alanda ise şehirlerde belediyeler ve telgraf idaresi kurulmuş, posta teşkilatı yeniden düzenlenmiş ve ilk defa demiryolları yapılmaya başlanmıştır.

Bu dönemde ayrıca eğitim ve kültür alanında önemli değişiklikler göze çarpmaktadır. Meclis-i Maarif-i Umumiye adlı kurum Maarif Nezareti’ne dönüştürüldü (1846). Böylece ilk eğitim bakanlığı kurulmuş oldu. Rüşdiyelerin sayısı artırıldı. Kız öğrenciler için rüştiye kuruldu (1858). Yönetici yetiştirmek üzere Mekteb-i Mülkiye (1859), lise ayağı okullar olarak idadiler kuruldu (1873). Robert Kolej, Mekteb-i Sultanî (Galatasaray) ve Darüşşafaka isimli özel okullar açıldı. Öğretmen yetiştirmek üzere Darülmuaallimîn (1868) ve kadın öğretmen yetiştirmek üzere Darülmuaallimât (1870) kuruldu. 1863’te Darülfünûn (üniversite) kurulmuşsa da tartışmalar yüzünden bir yıl sonra kapanıp 1876’da tekrar açılmıştır. Üniversiteye ders kitapları hazırlamak amacıyla ve Batı’daki örnekleri gibi bir bilimler akademisi niteliği kazanması düşünüldükçe Encümen-i Dâniş kurulur.

Takvim-i Vekayî’den sonra yarı resmî *Ceride-i Havadis* (1840), ilk Türkçe özel gazete olarak *Tercüman-ı Ahval* (Agâh Efendi ve Şinasi tarafından, 1860) yayına başlar. Burada ilk edebî tefrika olarak teknik bakımdan oldukça başarılı bir örnek olan *Şair Evlenmesi* piyesi yayımlanır. Bu ilk örnek aynı zamanda bu dönem edebiyatının da bir göstergesi niteliğindedir. Çünkü bu dönem edebiyatçıları yazılarını gazetelerde yayımlarlar. Bu bakımdan dönemin edebiyatı bakımından gazete önemli bir kurumdur. Bunun edebî üsluba yansımaları ise ileriki ünitelerde göreceğiz. Bu dönemin önde gelen yazarları aynı zamanda gazetecidirler. Münif Paşa’nın çıkardığı *Mecmua-i Fünûn* (1862) ilk dergidir.

Kısacası bu süreç özellikle Batı tarzı yeni okullar açılmasıyla eğitimde, yeni ordunun kurulmasıyla askerlik alanında ve Batı ülkelerine benzer yapılanmasıyla devlet ve sosyal hayat bakımından Türklerin yüzyıllardır yaşaya geldikleri toplum düzeninden ayrılışı ifade eden hamlelerle doludur. Bununla birlikte bütün bu gelişmelerin kesin bir kopuş niteliği taşıdığını düşünmek doğru olmaz. Mesele pozitif bilimler öğreten yeni okulların yanında eski eğitim kurumları olan medreselerin devamı, yeni değerler sistemi ile eski kültürün değerlerinin bir senteze ve uzlaşmaya gidilmeden bir arada varlığını sürdürmesi çatışma ve tartışmaları beraberinde getirmiştir.

1840’ta çıkarılan *Ceride-i Havadis* yarı resmî bir gazetedir.

İlk Türkçe özel gazete, Agâh Efendi ve Şinasi tarafından, 1860’ta çıkarılan *Tercüman-ı Ahval*’dır.

Bu aynı zamanda Osmanlı toplumunda uzun süre devam edecek bir ikiliğin doğmasına da zemin hazırlamıştır. Eskisine göre bir tür bağımsızlık kazanmış olan bürokrasinin işleyişinin kısır çekişmeler yüzünden verimli olamaması, yeni modaların ve israfın bütçeyi hızla tüketmesi, aydınların ve devlet adamlarının yeni değerler konusunda bilinçli ve programlı çalışmalar üretmek yerine tesadüfe bırakılmış aktarımlarla yetinmesi, Kırım, Mısır'da Kavalalı Mehmet Ali Paşa gibi problemlerle baş edilememesi toplumda bir direnç oluşmasına yol açmıştır. Bununla birlikte yeni bir dünya görüşünün oluşmaya başladığı da kesindir.

Bu dönem aynı zamanda birçok önde gelen edebiyatçının da katıldığı örgütlü mücadele dönemidir. Öncülüğünü **Ali Suavi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Mithat Paşa**'nın yaptığı **Genç Osmanlılar** adıyla anılan gizli örgüt bir anayasa yapıp, parlamenter rejime geçilmesini istiyordu. Bunun için önce Abdülaziz'i indirip yerine V. Murat'ı geçirdiler. Fakat Murat'ın rahatsızlığının artması üzerine söz konusu şartları yerine getirmek için anlaştıkları II. Abdülhamit'i tahta geçirdiler. Abdülhamit ise önce anayasayı ilan etti (1876), ardından da parlamentoyu açarak meşruti bir yönetime geçti (1877). Bu arada 93 Harbi olarak bilinen Osmanlı-Rus Savaşının başlaması üzerine meclisi kapatarak yönetimi tamamıyla eline aldı (1878).

Bundan sonra otuz yıl sürecek II. Abdülhamit yönetimi devletin çöküşünü geciktirmek için uygulanan usta politikalara, yeni nesillerin yetişmesinde önemli rol oynayacak yukarıda belirttiğimiz birçok yeni okulun açılmasına karşın özellikle aydınlar üzerindeki sıkı baskı ve sansür yüzünden düşünce ve edebiyat hayatının akışını etkileyen önemli bir etken olarak ortaya çıkacaktır. Bu yüzden çok geçmeden II. Abdülhamit yönetimiyle mücadele ve yeniden parlamentoyu açtırma amacıyla İttihat ve Terakki Cemiyeti kuruldu (1889). Bu durum hem devletin hem aydınların enerjisinin önemli bir bölümünü iç mücadeleye ayırması anlamına gelmekteydi.

Nitekim II. Meşrutiyet'in ilanından kısa süre sonra Balkanlarda çıkan ayaklanma ve kopuşlar, ardından I. Dünya Savaşı, Osmanlı Devletinin sonunu hazırlayacaktır. Bu süreç bir taraftan da düşünce ve sanat alanında çok çeşitli akım ve faaliyetlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük ve Batıcılık gibi anlayışlar bu dönem siyasal ve edebî kültürünün en önemli unsurlarının başında gelmekteydi.

Bununla birlikte bu dönemde ortaya çıkan edebî faaliyetler aynı zamanda Cumhuriyet dönemi edebiyat ve düşüncesini hazırlayan bir nitelik taşımaktadır. Edebiyat dilindeki sadeleşme ve Batı edebiyatlarının daha yakından izlenir duruma gelmesi bu dönemin Cumhuriyet sonrası edebiyatını hazırlayan kazanımları arasındadır.

Batıya yöneliş, Kurtuluş Savaşının ardından Osmanlı Devleti'nin yerine yeni bir devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile yeni bir aşamaya geçmiştir. Öncelikle yukarıdan beri anlattığımız bütün yenilik çabaları, eski ile yenin bir arada yürümesi yüzünden tam bir başarıya ulaşamamış idi. Mustafa Kemal Atatürk yeni devletin hedefini "çağdaş uygarlık düzeyinin üzerine" ulaşmak olarak belirlemiştir. Bu amaçla hukuk sisteminden eğitim düzenine kadar bir dizi reform gerçekleştirildi. Üniversite reformu, Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti ile Türk Dili Tetkik Cemiyetinin kurulması, alfabe değişikliği, laikliğin benimsenmesi edebiyattaki gelişmeleri etkileyen önemli adımların başında gelmektedir.

Yeni Türk edebiyatının oluşumu bütün bu süreçlerin bir parçası, yönlendiricisi ve temel ögesi olarak gerçekleşmiştir. Bu yüzden edebiyattaki gelişmeler bütün bu sosyo-kültürel ve tarihsel gelişmeler göz önünde tutularak değerlendirilebilir.

Yeni Türk edebiyatını oluşturan tarihsel, sosyal ve kültürel unsurlar üzerinde yorum yapınız.



SIRA SİZDE

Yeni Türk Edebiyatında Adlandırma Sorunları ve Dönemleri

Tanzimat'ın siyasi ve idarî olarak uygulanmaya başlanmasından yaklaşık yirmi sene sonra yeni dönemin edebî faaliyetleri başlamıştır. Yukarıda belirttiğimiz gibi 1859 yılı edebiyattaki yenileşmenin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Son yüz elli yılda görülen bütün edebî hareketleri kapsayan bir ad olarak kullanılan Yeni Türk edebiyatı daha çok akademi çevrelerinin tercih ettiği bir ifadedir. Eğitim amaçlı bir faydayı gözetken bu terim, Divan edebiyatını “eski” kabul etmek anlayışından yola çıkar ve onu reddederek Batı tarzı bir edebiyatın varlığını belirtmek ister.

Bununla birlikte yeni edebiyat mensuplarının toptan eskiyi reddetme eğilimi olmadığı gibi daha ilk dönemden başlayarak eski ile bağların korunması gerektiğini ileri süren sonraki dönemlerde eserini Divan, halk ve Batı edebiyatlarından alınan unsurlarla kurma yoluna giden sanatçılar yetişmiştir. Demek ki eski ile yeni arasında tam bir kopuştan söz etmek yerine bir dönüşüm yaşandığını düşünmek daha uygun olacaktır.

Yeni Türk edebiyatı adı edebiyat tarihçileri tarafından bu gün ortaklaşa kabul görmüş gibi görünmekteyse de bu dönem edebiyatı zaman zaman Edebiyat-ı Cedide (sonradan Servet-i Fünûn Edebiyatı için), Batılılaşma dönemi, Avrupalı, Garbî, Teceddüt devri, Yakın Çağ, Çağdaş, Modern, Muasır gibi adlarla da anılmıştır. Bu adlandırmaların hemen hepsi çeşitli bakımlardan eleştirilmiştir. Buna karşın Batı tarzı model alınarak ve divan edebiyatı yadsınarak kurulan bir edebiyat olması ortak noktayı oluşturmaktadır.

Ayrıca bu dönemin içerisindeki pek çok edebî faaliyetin adlandırılmasında da bilim adamları ve edebiyatçılar arasında görüş birliği sağlanamamıştır. Yeni Türk edebiyatının ilk devresini teşkil eden yazarlar kuşağının (Şinasi-Ziya Paşa-Namık Kemal) oluşturduğu edebiyat için “Tanzimat Dönemi” diyenler olduğu gibi bunun başta Ferman'ın ilan tarihi ile Şinasi'nin edebî faaliyetleri arasındaki zaman farkı olmak üzere birçok sebepten dolayı doğru bir adlandırma olmadığını ileri sürenler de olmuştur. Aynı şekilde dönemin edebiyatçılarının kaynakları ve hedefleri konusunda belirsizlikler bulunmasından yola çıkan kimi araştırmacılar bu dönemi “Ara-yışlar Dönemi” olarak adlandırmak taraftarı iken kimileri “Siyasi ve İçtimai Fikirler Dönemi”, “I. Nesil” gibi adlarla anmaktan yanadır. Bu durum az çok farklılıklar ile daha sonraki edebiyatçılar için de geçerlidir.

Burada sadece genel olarak Türk edebiyatında ve yeni Türk edebiyatında edebî hareketlerin isimlendirilmesi konusunda birbirinden farklı birçok görüşün bulunduğunu göstermek amacıyla değinilen bütün bu tartışmaların ayrıntısına girmeye gerek yoktur. Aşağı yukarı genel bir kabul görmüş bulunan şu başlıklar yeni Türk edebiyatının ana hatlarını vermektedir:

1. Tanzimat Edebiyatı (Yenileşme Dönemi) Edebiyatı (1859-1896)
 - 1.1. Tanzimat'ın (Yenileşmenin) Birinci Kuşağı (1859-1876)
 - 1.2. Tanzimat'ın (Yenileşmenin) İkinci Kuşağı (1876-1896)
 - 1.3. Ara Nesil
2. Servet-i Fünûn topluluğu (1896-1901)
 - 2.1. Servet-i Fünûn'u Devam Ettirenler: Fecr-i Âtî (1909-1912)

3. Millî Edebiyat (1911-1923)

3.1. Millî Edebiyatın Devam Ettığı Yıllarda Görülen Öteki Edebî Etkinlikler

4. Cumhuriyet Dönemi (1923-)

4.1. Atatürk Dönemi (1940'a kadar)

4.2. Çağdaş Türk Edebiyatı (1940'tan sonra)

On dokuzuncu yüzyıl Türk edebiyatı klasik edebiyatın kendisini yenileme gücünü yitirdiği ve yeni arayışların edebiyatımızda ilgi çektiği bir dönemdir. Tanzimat (Yenileşme) Döneminin ilk kuşağını temsil eden sanatçılar **Şinasi, Ziya Paşa** ve **Namık Kemal**'dir. Bu grubun edebiyatı hakkında sosyal ve politik fikirler devri nitelemesi de yapılır. Bunun haklı bir gerekçesi de vardır. Bu yazarlar edebiyatı toplumu aydınlatacak bir araç olarak görüyorlardı. Yukarıda değinildiği gibi hepsinin gazeteci olması ve aynı zamanda Ziya Paşa ile Namık Kemal'in politik bir mücadelelerinin içerisinde bulunmaları onların sanatlarını da etkilemiştir.

Birinci kuşağın bu önde gelen temsilcileri iki noktada edebiyatın niteliğini değiştirmişlerdir. Birincisi edebiyatın topluma yönelmesi gerektiği ve buna bağlı olarak dilin sadeleşmesi; ikincisi ise felsefi, sosyal veya politik kavramların (akıl, medeniyet, parlamento, hürriyet, vatan vb.) eski şiirdeki mazmûnun yerini almasıyla oluşan içerik değişmesidir. Bunlar edebiyatın işlevinin eskiden olduğundan farklı olarak güzellik yerine fayda anlayışına dayanması sonucunu doğurmuştur. Bununla birlikte biçim bakımından bu dönem şiirinin divan şiirinden büyük bir farklılık göstermediği görülüyor.

Yenileşme döneminin ikinci kuşak sanatçıları, öncekilerden farklı olarak toplum için sanat anlayışını terk etmiş, onun yerine edebiyatta güzellik prensibini esas almışlardır. Bu kuşağın önde gelen ismi **Recâizâde Mahmut Ekrem** (1847-1914), teorik çalışmalarıyla kendisinden sonraki kuşakları etkilemiştir. Ona göre sanatın gayesi güzelliktir ve güzel olan her şey şiirin konusu olabilir. Güzelliğin kaynağı ise tabiat ve insandadır. Böylece tabiatı gözlemeyi ve insan duygularını esere yansıtmayı estetik prensip olarak kabul eden Romantik akımın görüşünü Türk edebiyatına getirmiştir. Biçim konusuna oldukça önem veren Ekrem, şiir dilinin kendisine özgü bir söz varlığına sahip olduğunu düşünür.

Şiirin vezinli ve kafiyeli yazılmak zorunda olmadığı şeklindeki görüşü ile Servet-i Fünûn şairlerinde yaygınlaşacak olan "mensur şiir" anlayışına yol açar. Ayrıca Servet-i Fünûn topluluğunun oluşmasında onun katıldığı kafiyenin göz için değil, kulak için oluşu tartışması etkili olur. Recaizade, vezin içerik uyumuna dikkat çekmesi bakımından da başta Fikret olmak üzere Servet-i Fünûn şairlerine yol göstermiştir. Şiirlerinde teorik görüşlerini işleme konusunda pek başarılı olmayan şair, aşk, kadın, tabiat ve ölüm konularını şiire sokmasıyla dikkati çekmiştir.

Sadece ikinci kuşağın değil, yenileşme döneminin en önde gelen şairi kuşkusuz **Abdülhak Hamit'tir** (1852-1937). Batı şiirinde gördüğü hemen bütün özellikleri şiirlerinde uygulamaya çalışmıştır. Hamit'in şiirlerinde de aşk, tabiat ve ölüm büyük yer tutar. Ancak o bu temleri Ekrem'de olduğu gibi kişisel ve duygusal ölçekte kullanmakla kalmaz, metafizik boyutlarıyla da ele alır. Eşi Fatma Hanım'ın ölümü üzerine yazdığı *Makber* Türk edebiyatında ölüm şiirleri arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Ancak şairin disiplinsiz ve tutarsız yazma alışkanlığı onun bir tezatlar şairi olarak anılmasına, şiirlerinde en güzel söyleyişlerle sıradan ifadelerin bir arada bulunmasına yol açmıştır.

Muallim Naci, Türk edebiyatında daha çok Ekrem'le giriştikleri eski-yeni tartışmasında eski taraftarı olarak hatırlanmakla birlikte eski tarzda yazdığı gazellerden başka yeni tarzda yazdığı şiirlerde özellikle kullandığı sade dil bakımından

dikkati çeker. Onun *Ömer'in Çocukluğu* adlı otobiyografik adlı eseri ise Türk edebiyatının klasikleri arasına girmiştir.

İkinci kuşak şairler Batı tarzı şiir biçimlerini uyguladıkları gibi şiirin konularını da alabildiğine genişletmişlerdir. Hem içerik hem de biçim bakımından bu kuşağın eserleri yenileşme döneminde ileri bir aşama kabul edilir.

Yeni Türk edebiyatını oluşturan belli başlı dönemler nelerdir?

Edebiyatımızda Türkçe yazılmış ilk roman **Şemsettin Sami**'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ıdır(1873). Bununla birlikte türün yerleşmesinde önemli rol oynayan isim **Ahmet Mithat**'tır. Ahmet Mithat Efendi halk için halkın dili ve duyusuyla yazarak Türk edebiyatında popüler roman çizgisini başlatmıştır. Dönemin hikâye ve romanları özellikle romantizmin etkisi altında yazılır. Bu konuda realist-natüralist anlayışın ilk örneğini veren **Nabizâde Nazım** diğerlerinden ayrılır. Türk edebiyatında ilk gerçekçi roman onun Karabibik (1890) adlı eseridir. İlk tarihî roman ise **Namık Kemal** tarafından yazılan Cezmi'dir (1891). Ayrıca **Samipaşazâde Sezaî**'nin *Sergüzeştî*, **Recaizade Ekrem**'in *Araba Sevdası* ve **Mizancı Murat**'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* adlı romanları türün bu dönemdeki önemli örnekleri arasındadır.

Tanzimat (Yenileşme) Dönemi edebiyatında Servet-i Fünûn'dan önce çok sayıda ikinci sınıf yazarın da bulunduğunu belirtmek gerekir. Bunlar daha çok romantik ve popüler edebiyatın izinden giden yazar ve şairler kuşağı idi. Tanzimat sonrasının ikinci kuşağı ile Servet-i Fünûn topluluğu arasındaki zaman diliminde faaliyet göstermeleri bakımından ara nesil olarak da anılan bu şair ve yazarlardan bazıları şunlardır: Menemenlizâde Mehmet Tahir, Mehmet Celâl, Nigâr hanım, Mustafa Reşit, Fatma Âliye Hanım, Müstecabizâde İsmet.

Önceleri daha çok bilimsel yazıların yayımlandığı bir dergi olan Servet-i Fünûn dergisi, Recâizade Ekrem'in girişimleri ile **Tevfik Fikret** yönetimine geçince bir sanat, edebiyat dergisi haline gelmiş ve Batı tarzı edebiyatın yaygınlaşmasını amaçlayan yazarları bünyesinde toplamıştır. Bu yüzden burada yazan yazarlar topluluğuna Edebiyat-ı Cedide dendiği gibi derginin adıyla da anılmışlardır. Öncülüğünü Tevfik Fikret'in yaptığı topluluğun şiirdeki önemli temsilcileri Fikret'ten başka Cenap Şehabettin, Hüseyin Siret, Hüseyin Suat, Ali Ekrem, Süleyman Nazif, Faik Âli ve Celal Sahir'dir. Romanda ise Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet, Safveti Ziya başlıca temsilcilerdir.

Yenileşme dönemi şiirinde eski ve yeni nazım biçimleri bir arada kullanılmakta iken Servet-i Fünûn şairleri eskiyi bırakarak tamamıyla yeni ve Batı tarzı biçimlere yönelmişlerdir. Sone gibi Fransız şiirinden alınan nazım biçimleri gibi eski edebiyattaki müstezatı değiştirerek serbest müstezat adıyla yeni bir serbest nazım da oluşturmuşlardır. Ayrıca vezin-konu bütünlüğü arayışı çerçevesinde Fransız şiirinde de divan edebiyatında da olmayan yeni biçimler denendi. Şiirin konuları alabildiğine genişletildi. Dönemin şartları kadar şairlerin psikolojik özellikleri de onları tamamen duygusal konuları işlemeye, karamsar bir hayalciliğe yöneltti. Bireyci bir şiir anlayışına sahip olan topluluk şairleri Fransız edebiyatının romantizm, sembolizm gibi akımlarını izlediler. Aruza ve şiir dilinin konuşma dilinden ayrı özel bir söz varlığına sahip olması anlayışına bağlı kaldılar.

Servet-i Fünûn topluluğunun roman türündeki en başarılı temsilcisi **Halit Ziya** (Uşaklıgil)'dir. En önemli romanlarından *Aşk-ı Memnû* (1900) Türk aile hayatındaki çözölmeyi, *Mai ve Siyah* (1897) kendi kuşağını hayal ve gerçek arasındaki sıkış-



SIRA SİZDE

Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, edebiyatımızda Türkçe yazılmış ilk romandır.

mışlığını anlatır. **Mehmet Rauf**'un *Eylül*'ü (1901) ise en başarılı psikolojik Türk romanları arasındadır. Her iki romancı da dahil olmak üzere Servet-i Fünûn romanı teknik özellikler bakımından önceki kuşaklara göre ileri bir seviyede bulunsun da dil bakımından bir geriye gidiş söz konusudur.

Bu dönemde yazan **Hüseyin Rahmi, Rıza Tevfik, Mehmet Emin ve Mehmet Âkif** gibi sanatçılar topluluğun edebî anlayışını benimsememişlerdir. Hüseyin Rahmi romanlarında Ahmet Mithat üslubunu geliştirip sürdürerek kendi mizahi dilini bulmuş ve Türk edebiyatının ilk büyük natüralist yazarı olarak anılmış, Rıza Tevfik tekke ve halk şiiriyle nefesler söylemiş, Mehmet Emin hece vezniyle hamasi şiirler söyleyerek yeni bir çılgır açmıştır. Mehmet Âkif ise aruz vezninden vazgeçmeden realist ve toplumcu bir şiir kurmuştur. Servet-i Fünûn dergisinin 1901'de kapanması ile II. Meşrutiyet'in ilanı arasında yetişen genç kuşak Fecr-i Âtî adı altında bir araya gelerek yeni bir hareket başlatmak istemişlerdir (1909-1912). Sanat görüşleri bakımından Servet-i Fünûnculardan pek farklı olmayan bu gençlerin en önemli prensibi "sanatın şahsi ve muhterem" oluşu esprisiydi.

İkinci Meşrutiyet'e kadar daha çok kültür alanındaki çalışmalarda görülen Türkçülük akımı, bu tarihten sonra siyasal ve edebî bir boyut kazanmıştır. İttihat ve Terakki'nin desteklediği bir hareket olarak çeşitli derneklerde faaliyet gösteren akım, edebiyat alanında (Servet-i Fünûn dönemindeki Mehmet Emin'in *Türkçe Şiirler* kitabından sonra) ilk çıkışını *Genç Kalemler* dergisindeki "Yeni Lisan" makale dizisiyle yapar (1911). Millî edebiyat adı ilk kez burada kullanılır. Bu terim o günden bu yana "bütün bir milletin edebiyatı" anlamında değil de milliyetçi edebiyat karşılığında kullanılmaya başlanmıştır. Ömer Seyfettin ve Ali Canip'in başında bulunduğu dergi edebiyat dilinin sadeleşmesi konusunda çetin tartışmalara girer. Harekete Ziya Gökalp'in katılmasından sonra ise hece vezni de millî vezin olarak savunulmaya başlanır. Bu hareketin etkisiyle yazan yazarlar dilde sadeleşmeyi sağlamış, konuşma diliyle yazı dili arasındaki mesafeyi kapatmışlardır. Ayrıca eserlerin konu ve tiplerinde tekrar bir genişleme daha görülmüş, İstanbul dışına yönelik bir ilgi başlamıştır. Millî edebiyat yazarlarının ilgisini çeken bir başka konu tarih ve geleneklerdir. 1917'den sonra genç şairlerin önemli bir bölümü şiirlerinde sade dili ve hece veznini kullanmaya başladı. Bu dönemde ayrıca Nayiler, Nevyunanîlik gibi kalıcı ve etkili olmayan kimi oluşumlar da gözlenmiştir.

Cumhuriyet'ten önce şiir yayımlamaya başlamakla birlikte modern Türk şiirinin temel taşlarından birisi olan Yahya Kemal ise Fransız şiiri ile geleneksel Türk şiiri arasında kendine özgü bir şiir dili ve biçimi oluşturarak adından en çok söz ettiren şair olmuştur. Aruz veznini ve geleneksel şiirin imkânlarını Batılı bir bilinçle modernize eden şairin eserlerindeki konuşma dilinin canlılığı, müzikalite ve tarih bilinci ile dikkati çeker.

Millî Edebiyat Döneminin roman türündeki en önemli temsilcileri **Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin** olmuştur. Bu yazarlar aynı zamanda hem millî edebiyat hem de Cumhuriyet döneminin en çok sevilen ve okunan yazarları arasındadır. Kısa süren ömrüne çok sayıda hikâye sığdırmış olan **Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay** ise hikâye türündeki yazıları ile ilk akla gelenlerdir.

Cumhuriyet'ten sonraki Türk edebiyatını iki dönem halinde ele almak mümkündür: 1940'a kadarki Atatürk Dönemi edebiyatı, 1940'tan sonra ise modern dö-

nem. İlk dönemin en önde gelen şairleri arasında **Necip Fazıl Kısakürek** ve **Nazım Hikmet Ran** dikkati çeker. Bunlarda başka otuzlu yılların sonlarına kadar hece vezninin önemli temsilcileri olarak edebiyat ortamında etkili olan **Ahmet Muhip Dıranas**, **Ahmet Kutsi Tecer** ve **Ahmet Hamdi Tanpınar** Fransız sembolizmini izleyerek hece vezninin Türkçedeki ritim başarısını sağlamışlardır.

Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirde bütün kuralları bir yana atmak sloganı ile başlattıkları Garip hareketi, Türk şiirinde yeni bir dönemin başlangıcını oluşturur. Batı edebiyatını eş zamanlı bir biçimde daha yakından izleyerek şiiri şiir yapan geleneksel bütün kuralları bir kenara bırakmak arzusu, aynı zamanda şiirin konularını da en alelade şeylere kadar genişletti. Garip hareketinin temizlediği alan ise İkinci Yeni şairleri tarafından doldurulacaktır. En önemli temsilcileri Ece Ayhan, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya olan İkinci Yeni şairleri, dünya ölçeğinde modern bir şiir kurmuşlardır. Dili şiirin temel malzemesi halinde görme bilinci, anlam karartmaları bu şiirin en önemli özelliklerindendir.

Bunların dışında şiire 1930'ların ortasında başlayan **Fazıl Hüsnu Dağlarca**, 1940'lı yıllardan başlayarak **Âsaf Halet Çelebi**'yi, **Attila İlhan**'ı, 1950'li yıllarda **Behçet Necatigil**'i de dönemin önde gelen şairleri arasında saymak gerekir. Çıkışını İkinci Yeni ile birlikte yapmış olmakla beraber, şiir anlayışı kadar dünya görüşü bakımından da onlardan ayrılan **Sezai Karakoç** ise şiirlerinde geniş bir medeniyet perspektifi oluşturmuştur.

Şiirini gelenek ve Batı edebiyatlarının metinleri ile bireysel duyuş arasında kuran **Hilmi Yavuz**, toplumcu söylemin gerilimini dizelerinin enerjisi haline getiren **İsmet Özel** ve çağdaş bireyin bütün sorunları yanında mistik yönelimlerini de şiirinin anlam arkaplanına yerleştiren **Cahit Zarifoğlu** Cumhuriyet döneminin önde gelen şairleri arasındadırlar. Bunlara **Ülkü Tamer**, **Enis Batur**, **Refik Durbaş**, **Ebubekir Eroğlu** ve **Arif Ay** da eklenmelidir.

Cumhuriyet Döneminde ayrıca önemli roman ve hikâye yazarları da yetişmiştir. **Sabahattin Ali**, **Memduh Şevket**, **Sait Faik Abasıyanık** ilk dönemde, **Tomris Uyar**, **Mustafa Kutlu**, **Rasim Özdenören** ikinci dönemde dikkati çeken hikâye yazarlarının başında gelmektedirler. Roman türünde ise **Peyami Safa**, **Ahmet Hamdi Tanpınar**, **Kemal Tahir**, **Orhan Kemal**, **Yaşar Kemal**, **Oğuz Atay** ve **Orhan Pamuk** Cumhuriyet Döneminde yetişen önemli sanatçıların başında gelmektedirler.

Yeni Türk edebiyatı uzun sayılmayacak bir sürede çok çeşitli türlerde zengin bir edebiyat olarak varlığını sürdürmektedir. Burada ancak genel bir hatırlatma olarak belirli isimlerle anılan yeni Türk edebiyatının temsilcileri elbette bunlardan ibaret değil.

Özet



Edebiyat kavramının tanımını, sanat ve bilim olarak edebiyatın sınırlarını ve alanlarını tanıyabilmek

Edebiyat duygu, düşünce ve hayallerin okuyucuda heyecan, hayranlık ve estetik zevk uyandıracak şekilde dil aracılığıyla ifade edilmesi sanatıdır.

Edebiyat aynı zamanda söz konusu sanat dalında üretilen eserlerin yapı, biçim ve içerik özelliklerinin, ortaya çıkış koşullarının, yazarların eser ve okur karşısındaki, okurun eser karşısındaki tavrının ve edebiyat alanının diğer sanat ve bilim dalları ile ilişkilerinin belirli yöntemlerle incele-nip araştırıldığı bilim dalının adıdır.



Edebiyattaki değişmelerin nedenlerini ve sonuçlarını açıklayabilmek.

En genel çerçevede edebiyatın oluşmasını ve değişmesini belirleyen etkenin öncelikle insanî iletişim ihtiyacı olduğu açıktır. Edebiyatın niteliğini belirleyen bir başka etkenin yazarın ait olduğu milletin dünyaya bakışını, varlık algısını temellendiren medeniyet daireisi olduğu açıktır.

Bir memleketteki siyasal değişmelerin edebiyat hareketlerini etkilediği sık görülen durumlardandır. Bu aynı zamanda edebî devirlerin ismini de belirleyen etkenler arasındadır.

Edebî değişimlerin nedenleri arasında dikkati en çok çeken bir kavram da nesil kavramıdır.

Bu etkenler bazen son derece karmaşık bir ağ oluşturduğu gibi genellikle edebiyat tarihindeki oluşumların da toplum hayatını yönlendirdiği görülür. Kısacası karşılıklı bir etkileşim içerisinde edebiyat ve hayat birbirini belirleyip durmaktadır.



Türk edebiyatının dönemlerini ve geçmişten bugüne kadar geçirdiği süreçlerin ana çizgilerini ayırt edebilmek,

Türk edebiyatı tarihinin kurucusu Fuat Köprülü, edebiyat tarihini medeniyet tarihinin bir kolu olarak kabul eder. Bu görüşten yola çıkarak geniş bir coğrafya ve uzun bir tarih içerisinde oluşmuş bulunan Türk edebiyatını, Türklerin medeniyet çevrelerine girişlerine göre sınıflandırmıştır. Buna göre Türk edebiyatı üç ana döneme ayrılır:

1. İslâmiyet öncesi Türk edebiyatı
2. İslâmi dönem Türk edebiyatı
3. Batı etkisindeki Türk edebiyatı.

Bu ayrıma göre Türklerin İslâmiyet'ten önceki edebiyatları en eski devirlerden 10. yüzyıla kadar geçen süreyi kapsar. Bu dönemin alt dallarını a. *Sözlü edebiyat* ve b. *Yazılı edebiyat* oluşturur.



Yeni Türk edebiyatının oluşumunu sağlayan tarihsel, sosyal ve kültürel gelişmeleri çözümleyebilmek.

Yeni Türk edebiyatı, Tanzimat Fermanı ile İslahat Fermanı'nın ilanlarının ardından yapılan yeniliklerin getirdiği toplumsal ve kültürel gelişmelerin etkisi altında oluşmuştur. Özellikle gazetelerin çıkması, pek çok çağdaş okulun açılması Batılı bir eğitim alan kuşağın yeni bir edebiyata yönelmesini sağlamıştır. Siyasal, sosyal ve kültürel dönemlerin bir sonucu olarak gelişen bu son dönem Türk edebiyatının aynı zamanda dünyaya açılması anlamına da gelmektedir.



Bu dönem içerisinde meydana gelen edebiyat hareketlerinin belli başlı özelliklerini ve sorunlarını açıklayabilmek.

Yeni Türk edebiyatının ilk dönemi olan Yenileşme Döneminde birinci kuşağın sanatçıları, edebiyatın topluma yönelmesi ve dilin sadeleştirilmesi gerektiği görüşünden hareket etmişlerdir. Ancak onların şiirinde biçim bakımından divan şiirinden büyük bir farklılık görülmez. İkinci kuşakta ise güzellik ilkesini esas alarak sanat için sanat anlayışıyla hareket etmiş; biçim önem verilmiştir.

Servet-i Fünun Dönemine gelindiğinde eski bırakılıp, tümüyle yeni ve Batılı biçimlere yönelinmiştir.

Türkçülük akımının İkinci Meşrutiyet'ten sonra edebiyata yansması millî bir edebiyatın ortaya çıkmasında önemli bir etken olmuştur. Dilde yalınlaşma, hece ölçüsünün yaygınlaşması ve işlenen konularda İstanbul dışına yönelme Millî Edebiyat Döneminin dikkati çeken özellikleri olarak görünür.

Cumhuriyet'in ilanından sonraki Türk edebiyatında 1940'a dek büyük ölçüde hece ölçüsünün egemen olduğu şiirimiz, daha sonra Garip ve İkinci Yeni ile modernist atılımlar yapmıştır. Öte yandan romanda ve öyküde de pek çok önemli yazar yetişmiştir.

Kendimizi Sınayalım

1. Türkiyede yayımlanan ilk resmî gazete aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. İbret
 - b. Tercüman-ı Hakikat
 - c. Hürriyet
 - d. Mecmua-i Fünûn
 - e. Takvim-i Vekâyi
2. Kadın öğretmen yetiştirmek üzere açılan ilk öğretmen okulu aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Mekteb-i Mülkiye
 - b. Darü'l-Muallimat
 - c. Hendesehâne-i Berr-i Hümayûn
 - d. Darü'l-Fünûn
 - e. Mekteb-i Sultanî
3. Türk edebiyatının ana dönemleri belirlenirken aşağıdakilerden hangisi ölçüt alınmıştır?
 - a. Türklerin yaşadığı coğrafyalar
 - b. Türklerin savaşları
 - c. Türklerin bilim ve sanattaki başarıları
 - d. Girdikleri uygarlık çevreleri
 - e. Dildeki değişimler
4. Edebiyat sanatının diğer güzel sanatlardan ayrılan **önemli** özelliği aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Malzemesinin dil olması
 - b. Edebiyatın insana hitap etmesi
 - c. Şiir türüne sahip olması
 - d. Konularında toplumsal bir yönü bulunması
 - e. İnsan psikolojisini yansıtması
5. Yeni yetişen kuşakların Fransızca öğrenmesi ve Batı kültürünü tanınmasında önemli rolü bulunan Tercüme Odası kaç senesinde kuruldu?
 - a. 1721
 - b. 1734
 - c. 1826
 - d. 1821
 - e. 1831
6. **İlk** tarihî Türk romanı aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Turfanda mı Yoksa Turfa mı?
 - b. Sergüzeşt
 - c. Cezmi
 - d. Karabibik
 - e. Vatan Yahut Silistre
7. “Duygu, düşünce ve hayallerin okuyucuda heyecan, hayranlık ve estetik zevk uyandıracak şekilde dil aracılığıyla ifade edilmesine dayanır” tanımı aşağıdakilerden hangisine aittir?
 - a. Edebiyat
 - b. Edebiyat bilimi
 - c. Edebiyat sanatı
 - d. Literatür
 - e. İlm-i edeb
8. Aşağıdakilerden hangisi edebiyat biliminin tanımıdır?
 - a. Duygu, düşünce ve hayallerin okuyucuda heyecan, hayranlık ve estetik zevk uyandıracak şekilde dil aracılığıyla ifade edilmesidir.
 - b. Üretilen eserlerin yapı, biçim ve içerik özelliklerinin, ortaya çıkış koşullarının, yazarların eser ve okur karşısındaki, okurun eser karşısındaki tavırının ve edebiyat alanının diğer sanat ve bilim dalları ile ilişkilerinin belirli yöntemlerle incelenip araştırılmasına dayanan bir bilim dalıdır.
 - c. Doğa bilimleri ve sosyal bilimler arasında yer alan bir bilim dalıdır.
 - d. Edebiyat bir bilim olarak klasik sınıflandırmada naklî bilimlerin bir koludur.
 - e. Üretilen eserlerin yapı, biçim ve içerik özelliklerinin, ortaya çıkış koşullarının, okuyucuda heyecan, hayranlık ve estetik zevk uyandıracak şekilde incelenip araştırılmasına dayanan bir bilim dalıdır.
9. Edebiyat, Dilthey'in sınıflandırmasına göre, aşağıdakilerden hangisine girer?
 - a. Manevi bilimlerden tarih bilimi grubuna.
 - b. Manevi bilimlerden modern bilimler grubuna.
 - c. Modern bilimlerden sosyal bilimlere.
 - d. Modern sınıflamaya göre tarih bilimine.
 - e. Modern sınıflamaya göre sosyal bilimlere.
10. Genel çerçevede edebiyatın oluşumunu ve değişmesini belirleyen **önemli** etken, aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. İnsani iletişim gereksinimi
 - b. Duyguları gizleyememe
 - c. Düşünceleri paylaşma isteği
 - d. İnsanları etkileme isteği
 - e. Başkalarını düşündürme ereği

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. e Yanıtınız yanlış ise “Yeni Türk edebiyatını hazırlayan sosyal-tarihsel-kültürel zemin” konusunu gözden geçiriniz.
2. b Yanıtınız yanlış ise “Yeni Türk edebiyatını hazırlayan sosyal-tarihsel-kültürel zemin” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. d Yanıtınız yanlış ise “Türk edebiyatının dönemleri” konusunu gözden geçiriniz.
4. a Yanıtınız yanlış ise “Edebiyatın tanımı, sınırı, alanı” konusunu gözden geçiriniz.
5. d Yanıtınız yanlış ise “Yeni Türk edebiyatını hazırlayan sosyal-tarihsel-kültürel zemin” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. c Yanıtınız yanlış ise “Yeni Türk edebiyatını adlandırma sorunları ve dönemleri” konusunu gözden geçiriniz.
7. c Yanıtınız yanlış ise “Edebiyatın tanımı, sınırı, alanı” konusunu gözden geçiriniz.
8. b Yanıtınız yanlış ise “Edebiyatın tanımı, sınırı, alanı” konusunu gözden geçiriniz.
9. a Yanıtınız yanlış ise “Edebiyatın tanımı, sınırı, alanı” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. a Yanıtınız yanlış ise “Edebî değişmelerin nedenleri ve sonuçları” konusunu gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Edebiyat duygu, düşünce ve hayallerin okuyucuda heyecan, hayranlık ve estetik zevk uyandıracak şekilde dil aracılığıyla ifade edilmesi **sanatıdır**. **Edebiyat** aynı zamanda söz konusu sanat dalında üretilen eserlerin yapı, biçim ve içerik özelliklerinin, ortaya çıkış koşullarının, yazarların eser ve okur karşısındaki, okurun eser karşısındaki tavrının ve edebiyat alanının diğer sanat ve bilim dalları ile ilişkilerinin belirli yöntemlerle incelenip araştırıldığı **bilim dalının adıdır**.

Sıra Sizde 2

Edebiyattaki değişmeler, insanî ihtiyaçların iletişimindeki genel değişmelere, yazarın mensup olduğu ulusun dünyaya bakış açısına, medeniyet dairesinin varlık algısına, yeni felsefî görüşlerin ortaya çıkışına, sosyal ve siyasal hareketlere, kuşak çatışmalarına, edebiyatın biçim ve içerikle ilgili teknik sorunlarına bağlı olarak, kısacası hayatın içerisinde var olan ve olabilecek her türlü etkinlikle ilişkili olarak gerçekleşebilir.

Sıra Sizde 3

Türk diliyle yazılmış eserlerin oluşturduğu edebiyata Türk edebiyatı denilir. Türk edebiyatı, Türk milletinin tarih sahnesine çıkışından zamanımıza kadar geçen süre boyunca yaşadığı çok geniş bir coğrafya içerisindeki bölgelerde, farklı kültür ve medeniyet topluluklarıyla ilişkileri ile çeşitlenmiş ve yüzyıllar boyu zenginleşerek bugüne gelmiştir. Bu zaman ve coğrafya içerisinde ortaya konan eserleri ve bu eserlerde ifadesini bulan millî zevk ve düşünceyi içeren zengin bir edebiyatın adıdır.

Sıra Sizde 4

Yeni Türk edebiyatı, 1839’da ilan edilen Tanzimat Fermanı’ndan önce ve sonra askerî, siyasi, idarî, sosyal ve kültürel alanlarda meydana gelen bir dizi yenileşme hareketinin bileşenidir. Bütün bu faaliyetlerle karşılıklı etkileşim içerisinde bu tarihten yaklaşık yirmi sene sonra meyvelerini vermeye başlamış olan ve bugüne kadar devam eden bir edebiyat sürecidir.

Sıra Sizde 5

Yeni Türk edebiyatının belli başlı dönemlerini yenileşmenin birinci ve ikinci kuşağı ile ara nesil ve Servet-i Fünûn topluluklarını içeren Tanzimat Dönemi; Fecr-i Âti, Milli Edebiyat ve çeşitli bağımsız yazarlardan olu-

şan Meşrutiyet Dönemi; Hecenin ikinci kuşağı ile bağımsız birçok yazar ve şairden oluşan Atatürk Dönemi ve Garip, II. Yeni gibi modern akımların bulunduğu Çağdaş Türk edebiyatını içeren Cumhuriyet Dönemi oluşturur.

Sıra Sizde 6

Eski edebiyatı reddederek Batı edebiyatı modeline uygun ürünler verme isteği yeni Türk edebiyatının en belirgin özelliğidir. Eserlerde felsefi, politik ve sosyal konulara yer verilmesi, konuşma diline yönelen bir üslup, biçimde ve içerikte yapılan pek çok değişiklik, yeni edebî türler bu dönem edebiyatının nitelikleri arasındadır.

Yararlanılan Kaynaklar

- Bilgegil, K. (1989). **Edebiyat Bilgi ve Teorileri**, İstanbul, Enderun Yayınları.
- Enginün, İ. (2006). **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e** (1839-1923), İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Korkmaz, R. (2004). **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı** (1839-2000), Ankara, Grafiker Yayınları.
- Okay, O. (2005). **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Önal, M. (2008). **Yeni Türk Edebiyatı**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Pala, İ. (1998). **Divan Edebiyatı**, İstanbul, Ötüken Yayınları.
- Wellek, R. ve Warren, A. (1993), **Edebiyat Teorisi**, (Çev. Ö. Faruk Huyugüzel), İzmir, Akademi Yayınları.
- Yetiş, K. (2007). **Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı**, İstanbul, Kitabevi Yayınları.

2

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Yeni Türk edebiyatının beslendiği kaynakları tanıyabilecek,
- Yeni Türk edebiyatı döneminde divan edebiyatına yaklaşımları açıklayabilecek,
- Batı edebiyatının tanınmasını sağlayan çeviri etkinliklerini tanıyabilecek,
- Çeviriler yoluyla gelen düşünce tarzlarını tanımlayabilecek,
- Halk edebiyatına ve konuşma diline yönelişi açıklayabilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Edebiyatta kaynak
- Gelenek
- Batı edebiyatı
- Çeviri (Tercüme)
- Edebiyat ve düşünce hareketleri
- Halk edebiyatı

İçerik Haritası



Yeni Türk Edebiyatını Besleyen Kaynaklar

YENİ TÜRK EDEBİYATININ OLUŞUMUNDA VE GELİŞMESİNDE KAYNAKLANMA KONUSU

Yeni Türk edebiyatının oluşumu, edebiyatın kendi iç sorunlarının yanı sıra tarihsel, sosyal ve kültürel birçok etkenin karmaşık etkileşme sürecinde gerçekleşmiştir. Bu sürecin en belirgin özelliği Türk devlet ve toplumunun Batıya yönelişidir. Böylece bir yandan Batı uygarlık birikimini dilimize ve kültürümüze nakletmek ihtiyacı ortaya çıkmıştır, bir taraftan da artık yıpranmış olsa bile toplumsal bellekte güçlü bir yeri bulunan geçmiş ile ilişkiler bir sorun olarak halini almıştır. Bu süreç, aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin çöküşünün hızlandığı bir döneme denk geldiği için değişim ve bütünüyle yenileşme hareketleri sancılı bir nitelik almıştır.

Batıdan alınacaklar konusunda millî yararı gözetecek bir seçici bilincin ve geçmişten gelen kültürün yararlı olanlarının yenilenerek, ihtiyaçlara ve çağa uydurularak geliştirilmesinin yanında, artık bırakılması gereken özelliklerin de dikkatlice ayıklanmasını sağlayacak soğukkanlı bir yaklaşımın bulunması gerekiyordu. Buna karşılık özellikle başlangıç döneminde Batıdan alınan şeylerin çok defa rastlantısal olduğu izlenimi veren çalışmalar yapılmıştır. Aynı şekilde edebî geleneği oluşturan gerek divan şiirinden ve gerekse halk edebiyatından ne şekilde yararlanılabileceği konusundaki tereddütlü yaklaşımlar, uzun süre yeni Türk edebiyatının besleneceği kaynaklar konusunu bir sorun haline dönüştürmüştür.

Oysa **T. S. Eliot**'un da dediği gibi gelenek, sadece geçmişte olup bitmiş şeylerin belleklerimizdeki hatırasından ibaret değildir; aynı zamanda her sanatçı kuşağının kendisini ispatlamak ve söz sahibi olabilmek için hesaplaşmak zorunda olduğu, bugünü etkileyen bir birikimdir. Bu birikimle boy ölçülebilmek için farklı bir paradigmaya sahip olmak kadar geleneğin sahip olduğu yapıyı anlamış olmak da gereklidir. Bu kavrayış onun dönüştürülerek yararlanılması gereken özellikleri ile bırakılması gereken geçmiş dönemlere özgü nitelikleri arasında bir ayırım yapabilmeyi sağlayacaktır.

Bütün çalkantılı ve gerilimli tartışmalara rağmen yeni Türk edebiyatının üç ana kaynaktan beslendiği görülmektedir. Tanzimat'tan sonra oluşmaya başlayan ve gelişimini bugüne kadar sürdüren Türk edebiyatı, zaman içerisinde hem Batı edebiyatlarından hem divan edebiyatından hem de halk edebiyatından yararlanarak üretilen, bazen bunların bir sentezini yapan özgün eserlere sahip olmuştur. Bunlara ayrıca edebiyatla sıkı bir etkileşim içerisinde olan diğer sosyal bilim alanlarındaki çalışmaların edebiyata yansımaları da eklemek gerekir. Kısacası örnek alınan

Batı edebiyatlarını örnek alarak kurulan yeni Türk edebiyatı, divan edebiyatından ve halk edebiyatından da beslenmeyi sürdürerek gelişmiştir.

ana model, Batı edebiyatları olmakla birlikte ve sürekli tartışmalar, karşı çıkışlar arasında yeni Türk edebiyatı sanatçıları divan ve halk edebiyatı geleneğinden yararlanmaktan geri kalmamışlardır. Böylece kendine özgü bir yeni edebiyat ortaya çıkmıştır.

SIRA SİZDE



Yeni Türk edebiyatının oluşumunda hangi kaynaklardan yararlanılmıştır?

DİVAN EDEBİYATI: KAÇIŞ VE BAĞLANIŞ

Yüzyıllar boyu pek az değişen özellikleriyle divan şiiri bir yandan Türkçede bir ritim alışkanlığı ve standardı oluşturmuş, öte yandan sürekli tekrarlanmanın getirdiği bir bıkkınlığa da yol açmaya başlamıştır. Öyle ki divan şiirinin önde gelen şairlerinden Urfalı **Nabi** bile “Fesâne-i Leylâ vü Mecnûndan usandık” (Leyla ve Mecnûn efsanesinden usandık) demek durumunda kalmıştır. Bu durum, artık çözülmüş bulunan divan şiiri mazmunlarının şiirsel değerini kaybetmeye başlaması anlamına da gelmektedir. Nitekim henüz edebiyatta yenileşmenin örneklerinin ortaya çıkmadığı yüzyıl başındaki kimi şiirleriyle klasik edebiyatın mutlak bir değeri olan sevgili imgesinin (imajının) parodisini yapan **Enderunlu Vasıf**, bu zevk çözülüşünün ve yıpranmışlığının bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Kısacası yüzyıllardan beri pek az değişerek varlığını sürdüren klasik şiir, sınırlı dili ve hayal dünyası, statikleşmiş bulunan estetik anlayışı yüzünden yıpranmış bulunuyordu. Bununla birlikte hem bir alışkanlık sağlamış olması hem de güçlü estetik zemini bakımından eski şiir bir anda kenara bırakılacak, kolayca ortadan kaldırılacak bir yapıda değildi.

Üstelik yenileşme döneminin ilk aşamasında eski şiir zevkini devam ettiren güçlü bir şairler topluluğu etkinliklerini sürdürmekteydi. *Encümen-i Şuara* adıyla anılan ve aralarında Leskofçalı Galip, Yenişehirli Avni Bey, Hersekli Arif gibi isimlerin bulunduğu bu topluluğun toplantılarına Ziya Paşa, Namık Kemal gibi yenileşmenin ilk kuşak şairleri de gençlik yıllarında katılmışlardı. Bununla birlikte **Şinasi**’nin getirdiği yeni şiir anlayışı özellikle Namık Kemal üzerinde büyük bir etki yaptı. Böylece yeni edebiyat taraftarı olarak Şinasi ile birlikte çalışmaya başladı.

Öte yandan Osmanlı Devleti’nin gerilemeye başlaması, aydın ve yönetici kadrolarda yeni arayışların ortaya çıkması düşünce tarzında bir değişmeyi getirmiştir. Yeni bir dünya görüşüne sahip olan Tanzimat sonrası yazarları edebiyatta gerçekleştirmek istedikleri yenilikler için önlerinde en büyük engel olarak divan şiiri geleneğini görmüş ve işe bununla mücadele ederek başlamışlardır. Ancak teorik planda sürüp giden tartışmalara karşın, yeni Türk sanatçıları Batı edebiyatından ve halk edebiyatından olduğu gibi divan edebiyatından da beslenmeye devam etmişlerdir.

Bu yolda ilk karşı çıkışlar **Ziya Paşa** ve **Namık Kemal** tarafından yapılır. Eski şiirin zevkiyle yetişmiş bulunan bu iki şairden Ziya Paşa, şiirlerinde büyük ölçüde eski şiirin özelliklerini korumaya devam etmiştir. Öte yandan yeni Türk edebiyatının ilk önemli yazılarından birisi kabul edilen “Şiir ve İnşâ” (1868) adlı makalesinde eski edebiyatın hem şiir hem de nesir türlerini eleştirmiş ve yeni edebiyatın halk edebiyatına yönelmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Buna karşılık 1874’te hazırladığı *Harabat* antolojisine yazdığı mukaddimede bu görüşlerinden vazgeçip divan şiirinin gerçek Türk şiiri olduğunu belirterek eski edebiyatı savunmuştur. Onun bu ikircikli tutumu en çok, yakın arkadaşı Namık Kemal’i kızdırmıştır. Namık Kemal *Tabrib-i Harabat* ve *Takip* adlı eserleriyle bir taraftan yenilikçi görüşlerinden vazgeçtiğini düşündüğü Ziya Paşa’ya hücum ederken diğer taraftan da eski edebiyatla ilgili eleştirilerini dile getirir. Yazar, ayrıca *Celâleddin Harzemşah* ve *Babâr-ı Dâniş* adlı eserlerinin önsözünde eski edebiyatla ilgili görüşlerini açıklar. Onun

özellikle divan şiirindeki imgeleri karikatürleştirilmesi, eski edebiyata karşı uzun süre devam edecek bir eleştiri biçimi oluşturur.

Bütün bu yazılarında Namık Kemal eski edebiyatı özellikle şu yönlerden eleştirir:

1. Akla ve tabiata aykırı abartılı bir hayal dünyasına sahip olmak
2. Ahlaka aykırı olmak
3. Topluma yararı bulunmamak
4. İran edebiyatı taklidi olmak

Namık Kemal'in bu eleştirileri aynı zamanda yeni Türk edebiyatının, eski edebiyat anlayışından ayrıldığı ana noktaları göstermektedir.

Eski-yeni tartışması Tanzimat'tan sonra yetişen ikinci kuşakta da devam etmiştir. Namık Kemal'in yakın arkadaşı **Recaizâde Mahmut Ekrem** 1878'de göreve başladığı Mekteb-i Mülkiye'de verdiği edebiyat teorisi ders notlarını *Talim-i Edebiyat* (1879) adıyla kitaplaştırmıştır. Kitap eski belagat bilgilerinin yanı sıra Fransızca retorik kitaplarında bulunan güzellik, sanat, üslup konularını da içermektedir. Ayrıca *Zemzeme III* (1886) adlı şiir kitabına yazdığı önsözde, Menemenlizâde Tahir'in Elhan isimli şiir kitabına yazdığı sunuş olan "Takdir-i Elhan" (1886) yazısında, *Pej-mürde* ve *Takrizat* (1898)'ta da görüşlerini açıklayan Ekrem, Türk edebiyatının eski estetikten ayrılmasını sağlar. Ona göre, güzelliğin kaynağı tabiat ve insandır. En küçük bir parçacıktan yıldızlara kadar her güzel şey şiidir.

Böylece metafizik bir nitelik taşıyan ve kavramın kendisine yöneldiği için soyutlama anlayışına dayanan divan şiiri estetiği, yerini kendisini tabiat içerisinde idrak etmek isteyen insanın duygusuna bırakmıştır. Aynı zamanda konu bakımından sınırlı olan eski edebî anlayışın yıkılmasına, başta insan ve duyguları olmak üzere tabiattaki her güzel şeyin şiire girmesine imkân sağlamıştır. Biçim bakımından ise geleneksel olarak şiirin "vezinli ve kafiye söz" şeklindeki tarifine karşı çıkmış, "her vezinli ve kafiye sözün şiir olamayacağı gibi, her şiirin de vezinli ve kafiye olması gerekmediğini" belirtmiştir. Bu görüşler eski şiir anlayışından tamamen uzak ve yeni bir anlayışın göstergesidir.

Talim-i Edebiyat kitabının yayımlanmasından sonra yenilikçi yazarlar kitabı övgüyle karşılarlarken gelenekçi yazarlar eleştirmişlerdir. Bu tartışma kısa zamanda **Recaizâde Ekrem-Muallim Naci** tartışması şekline dönüşmüştür. Aslında sağlam bir edebiyat bilgisine sahip olan, eski ve yeni tarzda başarılı şiirleri bulunan Naci, *Ter-cüman-ı Hakikat* gazetesinin edebiyat sütunlarını yönetirken hem kendisinin Mes'ûd-ı Harabâtî takma adıyla yazdığı eski tarz şiirleri ve hem de bunların dönemin genç kuşakları üzerindeki etkisi dolayısıyla yeni edebiyat taraftarlarının karşısında bir kutup oluşturmıştır. Oysa bu tartışmalar edebiyatın temel sorunları üzerinde değil, daha çok kişiselliğe dökülen bir nitelik taşıyordu. Ayrıca belirtmek gerekir ki Naci'nin şiirlerinde Türkçeyi başarılı bir biçimde kullanması, sahip olduğu dil bilinci ve *Ömer'in Çocukluğu* adlı eserindeki başarılı nesir örneği, yenileşme yolunda önemli katkılar yapmıştır.

Naci'nin ölümünden sonra, Ekrem taraftarlarından **Hasan Âsâf**'ın bir şiirinde "abes" ve "muktebes" kelimelerinin birbiriyle kafiye yapılması üzerine, kafiye için mi, kulak için mi olduğu tartışması Servet-i Fünûn topluluğunun doğuşunu hazırlamıştır. Çünkü "muktebes" kelimesi Arap alfabesindeki "sin", "abes" kelimesi ise "se" harfiyle yazılıyordu ve divan şiirinde kafiye göz için, yani kelimelerin yazılışı dikkate alınarak yapıldığı için iki farklı harf birbiriyle kafiye yapılamazdı. Oysa Ekrem kafiye için göze değil, kulağa hitap etmesi gerektiğini ileri sürmüştür.

Namık Kemal'e göre divan edebiyatı Fars edebiyatını taklit eden, akla ve tabiata aykırı abartılı imajlar kullanan, topluma ve insanların ahlakını düzeltmeye faydası bulunmayan bir edebiyattır.

Batı tarzı ilk edebiyat teorisi kitabı Recaizâde Mahmut Ekrem'in yazdığı **Talim-i Edebiyat**'tır (1879).

Recaizâde Ekrem'e göre güzelliğin kaynağı insan ve tabiattır ve her güzel şey şiirin konusu olabilir.

Recaizâde Ekrem - Muallim Naci tartışmaları, yenilikçi edebiyatın güçlenmesine yol açmıştır.

Abdülhak Hâmit ise teorik görüşlerinden çok şiirlerindeki uygulamalar ile eski şiirin aşırı disiplinli kurallarını yıpratıyor, yerine çok cesur denemelerle Batı tarzı öz ve biçim örneklerini getirmeye çalışıyordu. Onun

*Eyleyip ye's ile bir gün cür'et
Tarz-ı garbî dedim olsun âdet*

dizeleri, yapmaya çalıştığı şeyin farkında olduğunu göstermektedir.

Nitekim bu tartışmaların ardından ortaya çıkan Edebiyat-ı Cedide (Servet-i Fünûn) topluluğunun şairleri, yenileşme konusunda önceki kuşaklara göre daha ileri bir aşamaya ulaşmışlardır. Buna rağmen şiirlerinde kullandıkları kapalı ve anlaşılmaz imgeleri eleştirmek için kendilerine (tıpkı Fransa'da sembolistlere denildiği gibi) "Dekadan" suçlamasının yöneltilmesine karşılık olarak "Galibiyyûn" (Şeyh Galip'in yolundan gidenler) olduklarını iddia etmekten de geri durmamışlardır.

Gelenekle ilişki konusu edebiyatımızın uzun yıllar devam ettirdiği tartışmaların başında gelmiştir. Nitekim Cumhuriyet'ten sonra da bu tartışmalar devam etmiştir. **Ahmet Hamdi Tanpınar**, 1930 yılında toplanan "Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresinde" divan edebiyatının liselerden kaldırılmasını istemiş ve şiddetli bir tepkiyle karşılanmıştır. Tanpınar, kısa bir süre sonra bu görüşlerinden vazgeçmiş, divan edebiyatı konusunda yanıldığını ifade etmiştir. Bu konuda en şiddetli tepkilerden birisi de **Abdülbaki Gölpınarlı**'nın 1945'te yayımladığı *Divan Edebiyatı Beyanındadır* kitabıdır. Gölpınarlı'ya sert bir cevap veren **Nurullah Ataç** ise divan şiirini savunur. Gölpınarlı da 1976'da yazdığı bir yazıda kitabı yazdığından duyduğu pişmanlığı hissettirir:

"Vaktiyle ben bir *Divan Edebiyatı Beyanındadır* yazmıştım; bu eser epeyce gürültüler koparmıştı; hatta rahmetli Ataç bile 'ayıp derler senin yaptığına Abdülbaki, Neşati'yi biz senden öğrenmedik mi' gibisinden serzenişlerde bulunmuştu. İtiraf edeyim; gerçekten de ayıptı."

Divan edebiyatı konusundaki teorik tartışmalar bir yandan devam etmiş olmakla birlikte şairler, başlangıçtan itibaren geleneğe tamamıyla ilgisiz kalamamışlardır. Tanzimat'tan sonraki ilk kuşağın eski edebiyat zevkiyle yetişmiş olduğu yukarıda belirtilmişti. Bu yüzden şiirlerinin çok büyük bir bölümü biçim bakımından olduğu kadar, duyuş tarzı açısından da divan edebiyatı alışkanlığına bağlanabilir. **Abdülhak Hâmit**'in şiirlerinde Fuzulî ve Şeyh Galip etkisi tespit edilmiştir. Aruz ölçüsü 20. yüzyılın başına kadar şiirdeki egemenliğini korudu. Cumhuriyet'ten sonra bile aruz ölçüsünü kullanmaya devam eden şairler görüldü.

SIRA SİZDE



Aruz, Cumhuriyet Döneminde kullanılan bir ölçü müdür?

Geleneksel şiirin estetik gücünden modern bir bilinçle yararlanma konusundaki ilk başarılı örnek, Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirleridir.

Bunlar arasında en dikkate değer isim, gelenekten yararlanma konusunda kendisine özgü bir çözüm üretmiş olan **Yahya Kemal Beyatlı**'dır. O, Fransa'da klasik metinlere yönelik ilginin nasıl geliştiğini gözlemleyerek Türk edebiyatında bir neo-klasik yaratmıştır. Onun şiirleri Türk edebiyatında eski şiirin, yazıldığı döneme ait klişeleşmiş ifadelerinin, yıpranmış imgelerinin bırakılmasından sonra da söyleyiş gücünden, mimari yapısından ve lirizminden faydalanarak nasıl güçlü ve modern bir şiir yazılabileceğini göstermektedir.

Hisar grubu adıyla anılan şairler, zaman zaman aruz veznini de kullandıkları şiirlerinde bugünün diliyle divan tarzında şiirler yazmışlardır. **İkinci Yeni** şairleri de divan şiirine ilgisiz kalamamışlar, **Turgut Uyar** *Divan* adıyla bir kitap yayımladığı gibi bu akım toptan "sinsi bir divan şiiri muhipliği" ile suçlanmıştır. Öte yandan **Asaf Halet Çelebi**, **Behçet Necatigil**, **Attila İlhan**, **Sezai Karakoç**, **Hilmi**

Yavuz, Ebubekir Eroğlu gibi şairler divan şiirinden teknik, öz açılarından kendilerine uygun kimi özellikleri alıp modernize etmek yoluyla yararlanmışlardır.

Yeni Türk edebiyatında hemen her kuşak kendisini divan şiiriyle hesaplaşmak zorunda hissetmiştir. Bir taraftan yenileşmenin heyecanı yaşanmış, öte yandan yüzyılların birikiminden süzülüp gelen divan şiirinin zamanlar üstü söyleyiş özellikleri etkisini devam ettirmiştir. Dolayısıyla Batı edebiyatına yönelik ilgi artarak sürdüğü gibi, birçok sanatçı eski şiiri bir kaynak olarak görmüş ve modern bir bakışla bu kaynaktan beslenmeyi tercih etmiştir.

Yeni Türk edebiyatında bir taraftan yenileşmeye zemin hazırlamak için eleştirilmiş olan divan şiiri, aynı zamanda çağdaş Türk şairlerinin yeni bir bilinçle kendisine yöneldikleri bir kaynak olma özelliğini sürdürmüştür.

BATI EDEBİYATI: YENİ BİR DÜNYAYI TANIMA VE ALGILAMA SORUNLARI

Uygarlıkların gelişmesinde farklı kültürlerle karşılaşmanın, kültür alış-verişinin önemi açıktır. Osmanlı Devleti'nin XVII. yüzyıla kadar uzanan yenileşme çabaları da sürekli savaş içerisinde olduğu bir dünyanın yükselişe, kendisinin de gerilemeye başlaması ile doğrudan bağlantılıdır. Bu durum, yani çatışma içerisinde bulunan bir dünyayı model alarak değişme çabaları paradoksal bir biçimde hem hayranlığı hem de kuşkuculuğu içerisinde barındıran tereddütlü bir yakınlaşmayı doğurmuştur. Bu yakınlaşma Batı dillerindeki eserlerin tercüme edilmesi, düşünce ve edebiyat akımlarının tanınmasıyla genişleyerek devam etmiştir.

Çeviriler

Yeni Türk edebiyatı sanatçılarının Batı edebiyatlarını tanınması öncelikle Fransız edebiyatı çerçevesinde söz konusudur. Türk edebiyatına XIX. yüzyılın ortalarından itibaren çevirmeye başlayan Fransız edebiyatı ürünleri değişimin asıl etkenidir. Bu alandaki ilk örnek **Şinasi**'nin *Tercüme-i Manzume* (1859) adıyla yayımladığı kitabındaki **Racine, Lamartin, Gilbert, Fénelon, Lafontaine** gibi klasik ve romantiklere ait şiirlerin çevirisidir. Fransızca asıllarıyla birlikte basılan bu şiirlerin öğretici bir amacı bulunmaktadır. Bu çeviriler söz konusu sanatçıların asıl özelliklerini göstermekten çok Şinasi'nin paylaştığı görüşleri göstermeleri bakımından değerlidir. Mesela **Victor Hugo**'nun "Milletim nev-i beşer, vatanım rûy-i zemin" (milletim insanoğlu, vatanım yeryüzü) cümlesi Şinasi'nin dünya görüşünü ifade ettiği gibi, daha sonra Tevfik Fikret ve Cumhuriyet Dönemindeki birçok yazar tarafından hümanizmin bir ifadesi olarak tekrar edilegelmiştir.

Şinasi'nin bu çevirilerini **Ethem Pertev Paşa**'nın çevirileri ve özellikle Türk edebiyatına yepyeni bir biçimi getirdiği için önemli bulunan "Tıf-ı Naîm" (Victor Hugo, 1870) çevirisi izler. Bu şiirde klasik koşmanın iki kıtası birleştirilmiş ve çapraz kafiyeli sekizer mısra olarak düzenlenmiştir. Bu biçim yapısı daha sonra Recaizâde Ekrem'in bazı şiirlerinde, Abdülhak Hâmit'in *Makber*'inde uygulayacağı "ot-tova rima"nın ilk örneğiydi. Aynı tarihlerde **Sadullah Paşa, Lamartin**'den "Göl" (Le Lac) şiirini çevirmiştir. Daha sonra başta Recaizâde olmak üzere şairler kendilerine uygun buldukları şiirleri çevirmeye devam ettiler.

Böylece Türk şiiri teknik özelliklerin yanı sıra imaj dünyası bakımından da yenileşmeye başlamıştır. Bu yılların en sevilen ve Türkçeye çevrilen şairlerinin başında Lafontaine, Victor Hugo ve Lamartin gelmektedir. Lafontain'in Şinasi tarafından ilk defa çevrilen fablları Türk edebiyat geleneğinde öteden beri var olan hayvan hikâyeleri ve kıssadan hisse çıkarma anlayışına uygun düştüğü için sevilmiş; Lamartin ve Hugo ise romantik edebiyatın aşk, ölüm, merhamet gibi evrensel temalarının Türk edebiyatına taşınmasında ve sevilmesinde önemli rol oynamışlardır.

Batı dillerinden Türkçeye yapılmış ilk şiir çevirisi kitabı Şinasi'nin *Tercüme-i Manzûme*'sidir (1859).

Şiirden sonra roman ve hikâye türünde de ilk çeviriler yine Fransız edebiyatından yapılmıştır. Bu çevirilerin önemi ise Türk edebiyatında daha önce bulunmayan türlerin tanınmasını ve nesir dilinin gelişmesini sağlamış olmasındadır. Buna rağmen yapılan tercüme faaliyetlerinin bilinçli bir tercihe dayandığı ve yeterli olduğu söylenemez. İlk çeviriler arasında birkaç örnek dışında önemli eserlerin yer almayışı, yapılan çevirilerin tesadüfî olduğunu, çevirenlerin de bu hususta oldukça yeni ve tecrübesiz olduklarını göstermektedir. İlk çeviriler bir iki istisna dışında sanatçılar tarafından yapılmaz. Çeviriler ifade bakımından kusurlu olsa da kullanılan dil, eski inşâ geleneğini yavaş yavaş yıkmış, uzun ve secili cümleler zamanla yerini daha düz ve anlaşılır cümlelere bırakmıştır.

Batıdan yapılan ilk roman tercümesi **Fénelon**'un *Télémaque* (*Telemak*) romanıdır (1862). İlk olarak **Yusuf Kamil Paşa** tarafından çevrilen bu romanın altı ay sonra ikinci baskısı yapıldığı gibi ayrıca, **Ahmet Vefik Paşa** tarafından da çevrilmiştir. Daha çok tutulmuş olan Ahmet Vefik çevirisi de kısa zamanda birkaç baskı yapmıştır. Romanın bu kadar sevilmesinin sebeplerinden birisi eğitici özelliğidir. Nitekim kitabın ilk baskısına bir sunuş yazan devrin Maarif Nazırı Kemal Efendi "suretâ nakl-i hikâyet görünür/Lâkin erbâbına hikmet görünür" (görünüşte bir hikâye anlatıyor, fakat anlayana hikmetler, özlü düşünceler söylüyor) ifadesiyle eserin bu yönüne vurgu yapmıştır.

Telemak'ın yayımlandığı yıl *Ruzname-i Ceride-i Havadis* gazetesinde **Münif Paşa** tarafından *Hikâye-i Mağdurîn* adıyla çevrilen **Victor Hugo**'nun *Les Misérables* romanı tefrika edilmeye başlanmıştır. Kısaltılarak yapılan bu çevirinin dili oldukça sadedir. Eserin *Sefiller* adıyla Şemsettin Sami'nin başlayıp, Hasan Bedrettin'in tamamladığı tam çevirisi II. Meşrutiyet'ten sonra basılmıştır. Bu romanın Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde birçok çeviri ve baskısının bulunması, hikâyesinin Türk okuyucusu tarafından sevildiğinin bir göstergesidir.

İlk roman çevirilerinden bir başkası **Ahmet Lütfi Efendi**'nin Arapçadan *Hikâye-i Robenson* adıyla yaptığı **Daniel Defoe**'nun *Robenson Cruzoe* çevirisidir (1864). Bu eser de Şemsettin Sami tarafından ikinci defa tercüme edilmiştir (1884). **Recaizâde Ekrem**'in **Chateaubriand**'dan çevirdiği *Atala* (tefrika 1869, kitap 1872) Türk yazarlarını en çok etkileyen romantik eserlerin başında gelmektedir. **Lamartin**'in *Graziella* romanı **Âli** tarafından çevrilmiş ve Ermeni harfleriyle Türkçe olarak basılmıştır (1871). Bu eser daha sonra **Yusuf Neyyir** tarafından da çevrilmiştir (1878). Yine dönemin yazarlarında etkisi görülen bir başka roman **Aleksandre Dumas Père**'in *Monte Cristo*'sudur. Eser ilk olarak **Teodor Kasap** tarafından tercüme edilmiştir (1871).

İtalyan edebiyatından bir örnek olan **Silvio Pellico**'nun *Mes Prisons* (1874) çevirisi **Recaizâde** tarafından Fransızca'dan yapılmıştır. **Lesage**'dan *Topal Şeytan* (Çev. **Kadri**, 1872), *Sergüzeşt-i Jil Blas* (Çev. **İstapan**, 1880/81 ve *Gil Bals Santilani'nin Sergüzeşt-i* adıyla **Ahmet Vefik Paşa** tarafından 1886) romanları da bu dönemin çevirileri arasındadır. **Swift**'in ünlü eseri *Gulliver'in Seyahatnamesi* (**Mahmut Nedim**, 1872), **Bernardin de Saint-Pierre**'in *Paul ve Virginie* (**Sıddık**, tefrika 1870, kitap 1873), **L'Abbé Prevost**'un *Manon Lescaut* (**Mahmut Şevket**, 1879), **Aleksandre Dumas Fils**'in *Kamelyalı Kadın* (**Ahmet Mithat**, 1879), **Aleksandre Dumas Père**'in *Antonin* (**Ahmet Mithat**, 1880), **Octave Feuillet**'in *Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi* (**Ahmet Mithat**, 1880) bu dönemde çevrilen romanlardan bazılarıdır.

Genellikle macera romanlarının ve romantik yazarların tercih edildiği görülen bu ilk dönem çevirilerinin Türk edebiyatı üzerindeki etkisi ayrıntılı olarak incelen-

Türkçe'deki ilk roman çevirisi Fenelon'dan Yusuf Kamil Paşa'nın yaptığı *Telemak*'tır (1862).

miş değildir. Ancak birçok yazarın hatıralarından, yazılan yerli romanlardaki temalardan *Atala*, *Paul* ve *Virginie* gibi eserlerin bu dönemin edebiyatçıları üzerinde oldukça etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu çeviriler, bir taraftan yeni bir edebiyat türü olan roman ve hikâyenin yerleşmesine katkı yaptığı gibi yeni duygu, düşünce ve davranış kalıplarının da moda haline gelmesine yol açmıştır.

Beşir Fuat tarafından *Victor Hugo* (1885) adlı eserin yazılmasından sonra ortaya çıkan hayaliyyûn (romantizm) - hakikiyyûn (realizm) tartışması Servet-i Fünûn kuşağı edebiyatçılarını etkilemiş; **Goncourt Kardeşler**, **Alphonse Daudet**, **Emile Zola**, **Paul Bourget**, **Guy de Maupassant** gibi realist yazarlar Türk edebiyatında tanınmaya ve çevrilmeye başlanmıştır.

Tanzimat sonrası edebiyatın kaynaklarından sayılması gereken çeviri etkinlikleri arasında belli bir felsefe sistemine bağlı veya yakın kabul edilebilecek düşüncülerden yapılan tercümelemler de vardır. Bunların dönemin edebiyatını ne kadar etkilediğini kesin bir şekilde belirleme imkânı yoksa da az çok bu düşüncelerin Türk kültür ve edebiyatına yansımış olduğu muhakkaktır.

Bu alandaki ilk eser **Münif Paşa**'nın **Voltaire**, **Fenelon** ve **Fontenelle**'den seçilmiş diyalogları çevirdiği *Muhaverat-ı Hikemiyye*'dir (1859). Bu dönemde yapılan az sayıdaki çeviriden beşi Voltaire'den yapıldığı gibi ünlü filozofla ilgili üç de kitap yazılmıştır. **Ahmet Mithat**'ın *Volter Yirmi Yaşında* (1884) romanı ve *Volter* (1887) adlı biyografisi ve **Beşir Fuat**'ın *Volter* (1887)'i bu düşünceye yazarların gösterdiği ilgiyi ortaya koymaktadır. **Fenelon**, **Rousseau**, **Descartes** 19. yüzyılda dilimize kazandırılan diğer filozoflardır.

Çeviri konusunu tamamlamadan önce bu konuyla doğrudan ilgili olan "klasik" tartışmalarından da söz etmek yerinde olur. Bu konuda ilk tartışma **Ahmet Mithat** tarafından yazılan "Müşabaka-i Kalemîyye: İkrâm-ı Aklâm" (1897) başlıklı yazı üzerine başlar. Bu yazısında Ahmet Mithat, klasiklerin aradan geçen zamana rağmen değerini koruduğunu, bizim Batı edebiyatının geçirdiği evrelerden geçmediğimizi ve henüz klasikler devrine girmediğimizi, bundan dolayı *Faust*, *Le Cid*, *Romeo and Juliet* gibi eserler meydana getirmemizin mümkün olmadığını; bu yüzden bunların çevirisinin yapılması gerektiğini ileri sürer. Bunun üzerine **Ahmet Cevdet**, **Cenap Şehabettin**, **Necip Âsım** (Yazıksız), **Hüseyin Dâniş**, **Kemalpaşazâde Sait** gibi yazarlar tartışmaya katılırlar. Tartışma, Türk edebiyatında klasik bulunup bulunmadığı, Batı klasiklerini taklit ve tercüme etmenin yararlı olup olmadığı noktalarında toplanır. Klasiklerin çevrilmesinin bizim kendi klasiğimizi oluşturmanın bir yolu olduğu görüşü ağırlık kazanır. Çevrilmesi gereken klasiklerin bütün milletlere ait olanlar olduğu söylene de eski Yunan ve Lâtin klasikleri öne çıkar.

Klasikler konusuna duyulan ilgi Servet-i Fünûn topluluğu ve II. Meşrutiyet sonrasında yetişen yazarlarda da devam eder. **Yahya Kemal** ve **Yakup Kadri Nev-Yunanîlik** adı altında bir akım yaratmaya çalışırlar (1912). Aynı yıllarda ortaya çıkan *Türkçülük* akımına mensup yazarlar da antik Lâtin ve Yunan eserlerini bir kaynak olarak gençlere tavsiye ederler. Özellikle **Ziya Gökalp**'in Avrupalıların Rönesans'tan sonra Yunan edebiyat ve felsefesine yönelmelerinin kendi klasiklerini ortaya çıkardığını söylemesi ve bizde klasik bir edebiyatın meydana gelmesi için eski Yunan ve Lâtin edebiyatlarına kadar uzanmamız, onların meziyetlerini alarak kendi bünyemize uydurmamız gerektiği şeklindeki görüşleri Cumhuriyet'ten sonra ilgi görmüş ve özellikle 1940'tan sonra devrin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'in gayretleriyle devlet politikası haline gelmiştir.

Tercüme Dergisi bu düşüncenin en önemli yayın organıdır. 1940'tan itibaren pek çok klâsik eser Türkçeye çevrilir. Bu yoğun yayın faaliyetinin amacı, yayımla-

Tanzimat Döneminde çevrilen romanların çoğu romantik akımın macera romanları olmuştur.

İlk felsefi çeviri Münif Paşa tarafından yapılan *Muhaverat-ı Hikemiyye* (1859), Voltaire, Fenelon ve Fontenelle'den seçilmiş diyaloglardan oluşmaktadır.

Klasikler tartışmaları Türk yazarlarının antik Yunan ve Lâtin edebiyatlarına yönelmelerini sağlamıştır

1940'tan sonra başlayan klasik çevirileri dünya edebiyatlarının daha geniş bir perspektiften görülmesine yol açmıştır.

nan kitapların sunuş yazılarında hümanist kültürün Türkiye’de kökleştirilmek istenmesi olarak belirtilir. Bu yayın faaliyetinin doğrudan etkisi “Mavi Anadolucular” olarak adlandırılan, imzasını “Halikarnas Balıkcısı” şeklinde atan **Cevat Şakir Kabaağaçlı, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat** gibi yazarlar üzerinde görülür. **Orhan Veli** ve **İkinci Yeni** şairleri üzerinde ise daha dolaylı bir etkisinden söz edilebilir. Gerek *Tercüme Dergisi*, gerekse Millî Eğitim Bakanlığının “1000 Temel Eser” başlığıyla başlattığı söz konusu klasikler çevirisi özellikle 1950’lerden itibaren Türk edebiyatının Fransız etkisinden sıyrılıp dünyanın değişik edebiyatlarını tanıma imkânı sağlaması açısından önemli bir rol oynamıştır.

Türk edebiyatçıları zaman zaman rastlantısal, eksik, karmaşık izlenimi verse de 1860’tan sonra başlayan çeviri faaliyetleriyle Batı ve dünya edebiyatlarını tanımış, bu doğrultuda dünyaya açık, dinamik bir edebiyat ortamı oluşturmuşlardır. Bugün Lâtin Amerika’dan Uzak Doğuya ve Afrika ülkelerine kadar dünyanın her dil ve kültüründen çeviriler yapan, yazarları yabancı dillere çevrilen bir Türk edebiyatı vardır.

Düşünce ve Edebiyat Akımları ve Algılanışı

Yukarıdan beri anlatılan çeviri faaliyetleri elbette yeni anlayışların edebiyatımıza girmesini sağlamıştır. Bu yeni düşüncelerin edebiyatın değişmesinde büyük rol oynadığı açıktır. Türk edebiyatındaki değişme öncelikle düşünce planında gerçekleşmiştir. Tanzimat’tan sonraki ilk sanatçı kuşaklarının eserleri biçimden çok içeriği oluşturan düşünceler bakımından eskiden ayrılmaktaydı. Bu kuşağın eserlerine yansıyan ilk önemli özellik “akıl”, “demokrasi”, “medeniyet”, “vatan” ve “hürriyet” gibi politik kavramların kullanılmasıdır. Aynı zamanda politik bir mücadelenin içerisinde olan bu kuşak yazarlarından **Ziya Paşa** ve **Namık Kemal**, bir anayasanın yapılması ve parlamentonun açılması için *Yeni Osmanlılar* adıyla kurulan örgütün üyesiydiler.

Bu dönemin edebiyatçılarının benimsedikleri görüşlerin en önemlilerinden birisi de aklın üstünlüğü anlayışıdır. “Doğru bilginin duyularla değil, akılla kavranabileceği ve akla uygun olanın doğru, doğru olanın akla uygun olduğu” görüşünü temsil eden rasyonalizm, bu anlayışın temelini oluşturur. Ancak Türk edebiyatındaki akılcılık anlayışının bütünüyle felsefî bir nitelik taşıdığı söylenemez. Fransa’da **Ernest Renan** ile tanıştığı bilinen **Şinasi**’nin şiirlerinde görülen akıl kavramı daha çok, divan şiiri ve eski kültürde egemen olan hakikatin aşkla ve gönülle kavranabileceği anlayışına ve aklın küçümsenmesine bir tepki özelliği gösterir. Zamanla geleneksel dinî düşüncenin değişmesine yol açacak olan bu tepki en önemli temsilcisini II. Meşrutiyet’ten sonra yazdığı şiirlerle Tevfik Fikret’te bulur.

Dinî düşüncedeki değişim de Batı’daki gibi sistematik bir reddetme ve yeni teklifler getirme özelliğinin dışında geleneksel inanç sisteminden birtakım sapmalar şeklinde görülür. Yenileşme hareketinden önce vefat etmiş olan Âkif Paşa’nın (1787-1845) “Adem Kasidesi”, ısrarla “yokluk” kavramı etrafında dönmesiyle ferfî duyuşun bir tür felsefî azaba dönüşmesinin göstergesidir. Yoğun bir karamsarlık ve şüphe içeren şiirin bu özelliğiyle Ziya Paşa’yı ve Abdülhak Hâmit’i etkilemiş olması olasıdır büyüktür.

Şinasi’nin “peygamber”, “kitap” gibi din kurumunun temel öğelerinin yıpratılması anlamına gelebilecek dizelerinde bir Allah inancı görülmekle birlikte bunun bir tür “tabiat dini” veya “deizm” olarak nitelenmesi mümkündür. Dönemin şairlerinden Âkif Paşa ve Ziya Paşa’da özellikle kötümserlikleri açısından bir inanç buhranının izlerine rastlanırsa da Şinasi, Tanrı varlığını iyimserlikle kabul etmiş bir ki-

Şinasi, şiirlerinde kullandığı akıl kavramıyla eski kültürde aklın küçümsenmesine karşı çıkmıştır.

şinin huzuru içerisinde görülür. Bu kuşağın güçlü temsilcisi Namık Kemal ise toplumcu ve mücadeleci karakteriyle İslâm'ı ruhsal yönünden çok toplumsal bir kurum olarak ele almış; politik bir yaklaşımla değerlendirmiştir.

Geleneksel inanç sisteminden farklılaşma konusunda Tanzimat Döneminin en dikkate değer şairi kuşkusuz **Abdülhak Hâmit**'tir. Özellikle karısının ölümü üzerine yazdığı *Makber* (1885) şiirinde düşünceden çok duygularının serbest çağrışımına kendisini bırakarak metafizik sorunları ve inanç konularını işler. Hâmit'in isyan ve inanç arasında gidip gelen şiirlerinde panteizmin ve romantik akımın izleri açıkça görülür. Türk edebiyatına tabiat, **Jan Jack Rousseau** etkisiyle ve Ekrem-Hâmit kuşağıyla girer. Romantizmin tabiat içerisinde bireyin kendisini idrak edişi anlayışından kaynaklanan aşırı duygusal temalar uzun süre Türk yazarlarının eserlerinde kendisine yer bulur.

Türkiye'de *pozitivist düşüncenin* başlangıcını **Auguste Comte**'un **Mustafa Reşit Paşa**'ya gönderdiği (1853) bilinen mektubuna bağlamak mümkünse de bu mektubun ve yazılıp yazılmadığı belli olmayan cevabının etkisi incelenmiş değildir. Materyalizm konusundaki ilk fikirlere ise **Ahmet Mithat Efendi**'nin *Dağarcık* (1872) dergisinde yazdığı yazılarda rastlanır. Sistemati olmaktan uzak, hatta rastlantısal olduğu izlenimi veren bu yazılar ve kendisine yöneltilen eleştiriler karşısında materyalizm, Darwinizm gibi düşüncelerin İslâmiyete aykırı olmadığını iddia etmesi, daha sonra maddeciliği eleştiren yazılar kaleme alması onun bu düşüncelerinde ne kadar bilinçli olduğu konusunda şüphe uyandırmaktadır.

Bilinçli, bilgili ve kuşkuya yer bırakmayacak biçimde *materyalizmi* ve pozitivismi gündeme getiren isim ise **Beşir Fuat** olmuştur. Romantizmin, şiirin, metafiziğin aleyhinde bulunan ve bilimsel gerçeği arayan pozitivist Beşir Fuat, çağdaşlarına etkileyen tartışmaların odağını oluşturmıştır. Hakkında bir monografi de yazdığı Voltaire gibi o da özellikle Hristiyanlık bağlamında din eleştirisi yapmış, bir materyalist ve ateist olarak yaşadığı bunalım sonucu intihar etmiştir. Beşir Fuat'ın açtığı yoldan özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra **Tevfik Fikret**, **Abdullah Cevdet**, **Ahmet Nebil**, **Baha Tevfik** ve **Celâl Nuri** gibi isimler ilerlemişlerdir.

Yaklaşık yarım yüzyıllık bu dönem, birçok tartışmalarla birlikte Batı değer yargılarının tanınmasını ve yerleşmesini sağlayan bir süreç olmuştur. II. Meşrutiyet'ten sonra ortaya çıkan düşünce hareketlerinin, ister benimsesin, ister karşı çıksın tamamı kendilerini Batı'ya göre konumlandırır. Bu dönemde ortaya çıkan **Batıcılık**, **Osmanlıcılık**, **Türkçülük** ve **İslamcılık** akımları Cumhuriyet'e kadar devam edecek yeni bir tartışmanın taraflarını temsil etmektedirler. Bu akımlar aynı zamanda hızla çöküşe doğru giden devleti ve toplumu kurtarma iddiası taşıyan reçeteler sunmak iddiasındaydılar. Açıkçası II. Meşrutiyet'in sağladığı özgürlük ortamında kendilerini gösteren bu hareketler, içinden geçilen tarihî dönemin özelliklerini taşıyan sosyal ve politik etkinliklerdi. Hiçbirisi Batı'nın ulaştığı teknolojik seviyeyi reddetmiyor; ancak buna ulaşma yönteminde ve ulusal değerler ile Batı değerleri arasındaki çatışma noktalarında nasıl davranılacağı konusundaki görüşlerde ayrılıyorlardı.

Avrupa'da başlayan ve Osmanlı topraklarına yayılmasından korkulan milliyetçilik hareketlerine karşı bir tedbir özelliği taşıyan **Osmanlıcılık**, özellikle Balkan savaşlarından sonra etkisini tamamen yitirmiştir. Buna karşılık önceleri "İttihad-ı İslam" kavramıyla ifade edilen ve o devirde kendileri tarafından kullanılmamakla birlikte daha sonraları **İslamcılık** şeklinde adlandırılan akım ise Namık Kemal ve Ahmet Mithat gibi Tanzimat Dönemi yazarlarının eserlerinde de görülmekle birlikte asıl II. Meşrutiyet sonrasında, aşırı Batıcılık ve Türkçülük akımlarına bir tepki

Türk edebiyatı, romantik akımın etkisiyle tabiatı ve bireyi keşfetmeye başlamıştır.

İlk Türk pozitivist ve materyalisti **Beşir Fuat**, ortaya attığı tartışmalarla Türk edebiyatının yön değiştirmesinde etkili olmuştur.

II. Meşrutiyet'ten sonra ortaya çıkan **Batıcılık**, **Osmanlıcılık**, **Türkçülük** ve **İslamcılık** hareketleri pragmatik özellikler taşıyan ve dönemin sosyal, politik ihtiyaçları ile doğrudan bağlantılı düşünce akımlarıdır.

olarak doğmuştur. Yayın organları *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilürreşat* dergileri olan bu akımın en güçlü temsilcisi **Mehmet Âkif Ersoy**'dur. Bütün dünya Müslümanlarının Avrupa karşısındaki geri kalmışlıktan kurtulmaları, sömürge durumunda olanların bağımsızlığını kazanması ve bir birlik içerisinde olmaları, bunu sağlayabilmek için İslamın ilk kaynaklarına yönelme anlayışı bu akımın temel görüşüdür.

SIRA SİZDE



Osmanlıcılık neden başlamış, etkisini ne zaman yitirmiştir?

1860'lardan itibaren dil ve tarih konularındaki yayınlarla kültürel alanda başlayan **Türkçülük** hareketi Meşrutiyet'in ilanından sonra edebiyat ve politika alanında da kendisini gösterir. *Türk Derneği*, *Türk Ocağı* gibi dernekler ve *Türk Yurdu* gibi dergiler bu görüş bağlamlarını etrafında toplayan kurumlardır. Bu akımın en güçlü ismi ve öncüsü Ziya Gökalp olmuştur. **Mehmet Emin Yurdakul**, **Ahmet Hikmet Müftüoğlu**, **Yusuf Akçura**, **Hamdullah Suphi**, **Ömer Seyfettin**, **Ali Canip**, **Fuat Köprülü** o dönemdeki Türkçü hareketin önde gelen temsilcileri arasındadır. Hareketin ideologu olan **Ziya Gökalp** Türkçülük, İslamcılık ve Batıcılık düşünceleri arasında bir sentez arayan *Türkleşmek*, *İslamlaşmak*, *Muasırlaşmak* (1918) adlı eseriyle etkili olduktan sonra, Cumhuriyet'in ilanının ardından *Türkçülüğün Esasları* (1923) kitabında daha geniş bir coğrafyayı kapsayan Turancı fikirlerini yeni şartlara göre sınırlandırmış; dil, kültür, ahlâk ve sosyal hayatla ilgili milliyetçi düşüncelerini bir program halinde ortaya koymuştur. Ziya Gökalp'in düşünceleri Cumhuriyet'in başlangıç yıllarında etkili olmuş, âdeta yarı resmî bir görüş özelliği kazanmıştır.

Bu belirgin hareketlerin yanı sıra bunlardan aldığı düşünceyi kendine özgü değişimler içerisinde kabul eden, zaman zaman bunlardan birkaçını türlü biçimlerde birleştiren anlayışların da Türk düşünce tarihinde görüldüğü bir gerçektir. Cumhuriyet Döneminde değişik temsilciler tarafından az çok farklılıklarla varlığını sürdürmeye devam eden bu hareketler aynı zamanda edebiyattaki çeşitliliğin bir kaynağını da oluşturmaktadırlar.

HALK EDEBİYATI VE DİLİNİN FARK EDİLİŞİ

Yeni Türk edebiyatının kaynaklarından birisi de halk kültürü ve konuşma dilidir. Tanzimat Fermanında sık sık "halk", "ahali" ve "millet" gibi kavramların anılması, saray ile halk arasındaki mesafeyi daraltma girişimi şeklinde de yorumlanmıştır. Toplumcu bir tutum içerisinde olan yenileşmenin ilk dönem yazarları edebiyatın halk diline ve kültürüne yönelmesi gerektiği düşüncesinde idiler. **Şinasi**'nin Osmanlı atasözü ve deyimlerini topladığı *Durub-ı Emsâl-i Osmaniye*'si, **Ziya Paşa**'nın "Şiir ve İnşâ" makalesi, **Namık Kemal** ve **Ahmet Vefik Paşa**'nın genç yazarlara deyim ve atasözlerini eserlerinde kullanmalarını tavsiye etmeleri bu yolda atılan ilk adımlardandır. Tanzimat dönemi yazarları halk için edebiyat yapmak arzusunu eserlerine yansıtmışlar; zaman zaman hece vezniyle, halk deyimlerini kullanarak şiirler kaleme almışlardır.

Roman ve hikâye türünde ise romantizmden realizme, halkın sosyal hayatının gerçekçi bir gözlemine doğru giden bir eğilim söz konusu idi. Özellikle popüler çizgiyi oluşturan **Ahmet Mithat**, **Ahmet Rasim** ve **Hüseyin Rahmi** gibi yazarlar halkın konuşma, davranış ve psikolojisini geleneksel halk hikâyeciliğinden de etkiler taşıyan bir üslupla ele almışlardır.

Halka ve kültürüne yönelen bu ilgi elbette konuşma diline dikkati de beraberinde getirmiştir. Ancak II. Meşrutiyet'ten sonra Millî edebiyat adıyla **Ömer Seyfet-**

tin ve arkadaşları tarafından başlatılacak olan akıma kadar konuşma dilinin bir edebiyat ve sanat dili haline gelmesi bir sorun olarak varlığını sürdürecektir. Cumhuriyet'ten az önce başlayan bu hareket aruzun yerine hece ölçüsünü kullanmayı ve konuşma dilini sanat dili haline getirmeyi başarmıştır. Cumhuriyet Döneminde bu eğilim güçlenerek devam etmiştir. Buna paralel olarak Anadolu'ya, köye, halka ve halkın sorunlarına eğilim de bu süreçte artmıştır.

Bu çerçevede **Gökalp**, hece ölçüsüyle halk masallarını, efsaneleri şiirleştirir; **Rıza Tevfik** ise saz ve tekke şairlerini örnek alan ürünler verir. Bu dönem aynı zamanda Yunus Emre, Köroğlu gibi şairlerin yeniden keşfedildiği bir zaman olmuştur. Ardından hece vezniyle şiirler yazan bir kuşak yetişir. Halk edebiyatın geleneğinden ve folklordan yararlanan **Faruk Nafiz**, tekke şiiri ile Fransız sembolizmini şiirlerinde birleştiren **Necip Fazıl** bu kuşağın etkili şairleridir. **Ahmet Kutsi Tecer** anonim kültüre ve saz şairlerine özel bir dikkatle eğilir. Onun yönetimindeki *Ülkü* dergisinde yoğun bir şekilde folklora ağırlık verilir. 1932 yılında Halk Şairlerini Kuruma Derneğini kuran Tecer, aynı zamanda Âşık Veysel Şatıroğlu'nu keşfeden kişi olarak da bilinir. Bu anlayış, **Sabahattin Eyüboğlu** ve **Bedri Rahmi Eyüboğlu** tarafından da sürdürülür. II. Yeni şairleri ise folklora karşı olumsuz bir tutum takınmışlardır. **Cemal Süreya**'nın "Folklor Şiire Düşman" yazısı anonim ve kalıplaşmış halk kültürü ürünlerinin modern şiire zarar verebileceği görüşünü yansıtır.

Yeni Türk edebiyatı yüz eli yıllık süreç içerisinde, şairden şaire, dönemden döneme değişen nitelikler taşımakla birlikte divan, Batı ve halk edebiyatı kaynaklarından yararlanılarak oluşturulmuştur.

Özet



Yeni Türk edebiyatının beslendiği kaynakları tanıyabilmek.

Tanzimat'tan sonra oluşmaya başlayan ve gelişimini bugüne kadar sürdüren Türk edebiyatı zaman içerisinde hem Batı edebiyatlarından hem de halk edebiyatından yararlanarak üretilen, bunların bir sentezini yapan özgün eserlere sahip olmuştur. Asıl model Batı edebiyatları olmakla birlikte ve sürekli tartışmalar, karşı çıkışlar arasında yeni Türk edebiyatı sanatçıları divan ve halk edebiyatı geleneğinden yararlanmaktan da geri kalmamışlardır. Böylece kendine özgü bir yeni edebiyat ortaya çıkmıştır.



Yeni Türk edebiyatı döneminde divan edebiyatına yaklaşımları açıklayabilmek.

Yeni Türk edebiyatında hemen her kuşak kendisini divan şiiriyle hesaplaşmak zorunda hissetmiştir. Bir yandan yenileşmenin heyecanı, öte yandan yüzyılların birikiminden süzülüp gelen güçlü bir estetiğin zamanlar üstü özellikleri karşılıklı bir etkileşim içerisinde olmuştur. Birçok şair, eski şiirden bir kaynak olarak beslenmeye devam etmiştir.



Batı edebiyatının tanınmasını sağlayan çeviri etkinliklerini tanıyabilmek.

Türk edebiyatçıları zaman zaman rastlantısal, eksik, karmaşık izlenimi verse de 1860'tan sonra başlayan çevirileriyle Batı ve dünya edebiyatlarını tanımış, bu doğrultuda dünyaya açık, dinamik bir edebiyat ortamı oluşturmuşlardır. Batı düşünce ve edebiyat akımları, Türk edebiyatının yenileşmesindeki en önemli kaynaktır. Bu kaynak millî bünyeye uyarlanması, yeniden üretilmesi bağlamında tartışılmış; bu tartışmalar yerli düşünce ve edebiyat etkinliklerini oluşturmuştur.



Çeviriler yoluyla gelen düşünce tarzlarını tanımlayabilmek.

İlk dönemde tanınmaya başlanılan pozitivist, materyalist düşünceler ile romantik-realist edebiyat tartışmaları birbirine koşut bir gelişme izlemiştir. II. Meşrutiyet'ten sonra bu akımların yanı sıra Batıcılık, Türkçülük ve İslamcılık akımları da edebî gelişmeler üzerinde etkili olmuştur.



Halk edebiyatına ve konuşma diline yönelişi açıklayabilmek.

Yeni Türk edebiyatı aynı zamanda halk kültür ve edebiyatı ile konuşma diline yönelişin ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Konuşma dilinin edebiyat dili haline gelmesi, aruz vezninden hece veznine geçiş ve folklorla önem verme özellikle az öncesinden başlayarak Cumhuriyet Dönemi edebiyatının ilgilendiği konular olmuştur.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi divan edebiyatının reddedilme sebepleri arasında **sayılamaz**?

- a. Abartılı imgeleri kullanması
- b. Batıda tanınmıyor olması
- c. Mazmunlarının yıpranmış olması
- d. Toplumsal konulara ilgi duymaması
- e. Ahlâka uygun bulunmaması

2. Aşağıda Tanzimat (Yenileşme) Dönemi temsilcilerinden hangileri eski edebiyatı sürdüren Encümen-i Şuara toplantılarına katılmıştır?

- a. Âkif Paşa-Şinasi
- b. Abdülhak Hâmit-Muallim Naci
- c. Namık Kemal-Ziya Paşa
- d. Tevfik Fikret-Cenap Şehabettin
- e. Mehmet Âkif-Yahya Kemal

3. Namık Kemal, arkadaşı Ziya Paşa'yı hangi eseri dolayısıyla eski edebiyatı diriltmeye çalışmakla suçlamıştır?

- a. Harabat
- b. Veraset Mektupları
- c. Rüya
- d. Terkib-i Bent
- e. Şiir ve İnşâ

4. Yeni Türk edebiyatının Batı kaynaklarından yararlanılarak yazılmış ilk teorik eseri aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Belagât-ı Osmaniye
- b. Tahrib-i Harabat
- c. Istılahat-ı Edebiye
- d. Talim-i Edebiyat
- e. Ömer'in Çocukluğu

5. Batıdan yapılan ilk şiir çevirisi kitabı aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Makber
- b. Tifl-ı Naim
- c. Télémaque
- d. Le Lac
- e. Tercüme-i Manzûme

6. Aşağıdaki hangi yazar ve eseri dolayısıyla romantizm-realizm tartışması başlamıştır?

- a. Ahmet Mithat - *Volter Yirmi yaşında*
- b. Beşir Fuat - *Victor Hugo*
- c. Münif Paşa - *Mubaverat-ı Hikemiye*
- d. Ahmet Mithat - *Müşabaka-i Kalemîyye: İkrâm-ı Aklâm*
- e. Lamartin - *Graziella*

7. Nev-Yunanîlik akımı aşağıdaki hangi yazarlar tarafından başlatılmak istenmiştir?

- a. Beşir Fuat-Ahmet Mithat
- b. Namık Kemal - Ziya Paşa
- c. Yahya Kemal-Yakup Kadri
- d. Orhan Veli - Sabahattin Eyüboğlu
- e. Ömer Seyfettin - Ziya Gökalp

8. Şiirlerinde kullandığı akıl kavramıyla rasyonalistlere yaklaşan ilk Türk şairi aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Abdülhak Hâmit
- b. Ziya Paşa
- c. Âkif Paşa
- d. Muallim Naci
- e. Şinasi

9. Romantik akımın Türk edebiyatındaki en önemli etkisi olarak aşağıdakilerden hangisi söylenebilir?

- a. Tabiatın ve bireyin fark edilmesi
- b. Ölüm temasının ilk defa kullanılması
- c. Gerçekçi gözlemlere yer verilmesi
- d. Toplum sorunlarının ele alınması
- e. Siyasi görüşlerin şiire girişi

10. "Folklor Şiire Düşman" adlı yazı ile şiirde halk kültürü öğelerine yer vermenin zararlarından bahseden şair aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Sezai Karakoç
- b. Ahmet Kutsi Tecer
- c. Sabahattin Eyüboğlu
- d. Cemal Süreya
- e. Yahya Kemal

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. b Yanıtınız yanlış ise “Divan Edebiyatı: Kaçış ve Bağlanış” bölümünü gözden geçiriniz.
2. c Yanıtınız yanlış ise “Divan Edebiyatı: Kaçış ve Bağlanış” bölümünü gözden geçiriniz.
3. a Yanıtınız yanlış ise “Divan Edebiyatı: Kaçış ve Bağlanış” bölümünü gözden geçiriniz.
4. d Yanıtınız yanlış ise “Divan Edebiyatı: Kaçış ve Bağlanış” bölümünü gözden geçiriniz.
5. e Yanıtınız yanlış ise “Çeviriler” bölümünü gözden geçiriniz.
6. b Yanıtınız yanlış ise “Çeviriler” bölümünü gözden geçiriniz.
7. c Yanıtınız yanlış ise “Çeviriler” bölümünü gözden geçiriniz.
8. e Yanıtınız yanlış ise “Düşünce ve Edebiyat Akımları ve Algılanışı” bölümünü gözden geçiriniz.
9. a Yanıtınız yanlış ise “Düşünce ve Edebiyat Akımları ve Algılanışı” bölümünü gözden geçiriniz.
10. d Yanıtınız yanlış ise “Düşünce ve Edebiyat Akımları ve Algılanışı” bölümünü gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Yeni Türk edebiyatının oluşumu, edebiyatın kendi iç sorunlarının yanı sıra tarihsel, sosyal ve kültürel birçok etkenin karmaşık etkileşme sürecinde gerçekleşmiştir. Bu sürecin en belirgin özelliği Türk devlet ve toplumunun Batıya yönelişidir. Batı edebiyatlarını örnek alarak kurulan yeni Türk edebiyatı, divan edebiyatından ve halk edebiyatından da beslenmeyi sürdürerek gelişmiştir.

Sıra Sizde 2

Aruz ölçüsü 20. yüzyılın başına kadar şiirdeki egemenliğini korudu. Cumhuriyet’ten sonra bile aruz ölçüsünü kullanmaya devam eden şairler görüldü.

Sıra Sizde 3

Avrupa’da başlayan ve Osmanlı topraklarına yayılmasından korkulan milliyetçilik hareketlerine karşı bir tedbir özelliği taşıyan Osmanlıcılık, özellikle Balkan savaşlarından sonra etkisini tamamen yitirmiştir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Andı, M. F. (1997). **Servet-i Fünûn’a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişimleri**, İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- Ayvazoglu, B. (1989). **İslâm Estetiği ve İnsan**, İstanbul, Çağ yayınları.
- Boratav, P. N. (1991). **Folklor ve Edebiyat I**, İstanbul, Adam Yayınları.
- Eliot, T.S. (1990). **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Enginün, İ. (2006). **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2007). **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1976). “Divan Edebiyatı Müzesi’nin Tarihçesi ve Divan Şiirinden Günümüze Kalanlar”, **Milliyet Sanat Dergisi**, S.165.
- Kaplan, R. (1998). **Klasikler Tartışması Başlangıç Dönemi**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Korkmaz, R. (2004). **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)**, Ankara, Grafiker Yayınları.
- Okay, O. (1975). **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi**, Ankara, Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Okay, O. (2005). **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Okay, O. (Tarihsiz). **İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuat**, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Özön, M. N. (1985). **Türkçede Roman**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul
- Tansel, F. A. (1938). “Makber’de Leyla vü Mecnûn ve Hüsn ü Aşk Tesirleri II”, **Ülkü Mecmuası**
- Taşcıoğlu, Y. (1999). **Abdülhak Hâmit Tahran**, İstanbul, Şûle Yayınları.
- Taşcıoğlu, Y. (2006). **Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar Behçet Necatigil’in Şiiri**, İstanbul, 3F Yayınları.
- Türk Dili Dergisi**. (1978). “Çeviri Sorunları Özel Sayısı”, Yıl 27, c. XXXVIII, S. 322, Temmuz 1978, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dili Dergisi**. (1992). “Türk Şiiri Özel Sayısı IV (Çağdaş Türk Şiiri)”, S. 482-482/Ocak-Şubat 1992, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yetiş, K. (2006). **Belâgattan Retoriğe**, İstanbul, Kitabevi Yayınları.

3

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Tarihsel gelişimi içinde yeni Türk edebiyatının ana kaynaklarını anlayabilecek,
- Yeni Türk edebiyatının ortaya çıkışını hazırlayan temel etkenleri ana hatlarıyla tanıyabilecek,
- bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Lâle Devri
- Elçilikler
- Fransız İhtilâli
- Tanzimat Fermanı
- Islahat Fermanı
- Eğitim ve Öğretim
- Konaklar
- Çeviri
- Gazete

İçerik Haritası



Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları

GİRİŞ

Doğu kültür ve edebiyatlarının etkisinde ortaya çıkan ve yaklaşık altı yüzyıl etkisini devam ettiren klâsik Türk edebiyatı olarak nitelendirebileceğimiz “divan edebiyatı”nın peşinden Batı kültür ve edebiyatlarının etkisinde doğan ve gelişen ikinci önemli edebiyat dönemi “Tanzimat Dönemi edebiyatı”dır. Nazım şekillerinin -hemen hemen eski edebiyatta olduğu gibi- değiştirilmeden, bozulmadan kullanılmaya devam edildiği *Tanzimat Dönemi edebiyatı*nda içerik (muhteva), değişen sosyal ve kültürel koşulların da etkisiyle birçok yönden yenilenmiştir.

“Tanzimat Dönemi edebiyatı”, bugüne kadar; “arayışlar Devri Türk edebiyatı”, “19. asır Türk edebiyatı”, “son asır/çağ Türk edebiyatı”, “Batı tesirindeki Türk edebiyatı”, “Avrupaî Türk edebiyatı”, “yenileşme Devri Türk edebiyatı”, “teceddüt edebiyatı”(edebiyat-ı cedide), “yeni Türk edebiyatı” ve “modern Türk edebiyatı” gibi farklı isimlendirmelerle ele alınıp değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerde; Batı etkisi ile 19. yüzyıl ve Tanzimat ısrarla ön plâna çıkarılmıştır. Ayrıca, “arayış” ve “modern/yenilik” kavramları bu adlandırmanın en temel diğer niteliklerini oluşturur.

Yeni Türk edebiyatı, Tanzimat Fermanı sonrası oluşun tarihî, siyasi ve kültürel hareketliliğin etkisiyle 1860'lı yıllarda İstanbul'da ve özellikle aydınların ikamet ettiği konaklarda; roman/hikâye, tiyatro ve makale gibi Avrupa kökenli türlerin Türk edebiyatında yavaş yavaş kendilerine yer bulmalarıyla filizlenen; **Sadullah Paşa**, **Akif Paşa**, **Ahmet Cevdet Paşa** ve **İbrahim Şinasi Efendi** gibi isimlerin öncülüğünde, divan geleneğinin karşısına halk edebiyat ve kültürünün çıkarılmasıyla oluşmaya başlamış ve bütün bunlarla birlikte temel ilhâmını Batı ve özellikle Fransız edebiyatçı ve filozoflarından almış bir edebiyat dönemidir.

YENİ TÜRK EDEBİYATININ OLUŞUMU

Bu edebiyatın ortaya çıkıp gelişmesini ve tedricen kök salmasını etkileyen etkenlerden birincisi olarak “Lâle Devri”ndeki Batılılaşma hareketleri zikredilebilir. Daha sonrası için “Avrupa'ya gönderilen ilk Türk aydınları”yla özellikle Paris, Viyana ve Berlin'de açılan “daimî elçilikler”; “tercüme odaları”nın kurulması, yeni hukuki düzenlemeler, “Encümen-i Dâniş'in açılması” ve bir Osmanlı üniversitesinin bütün yönleriyle oluşturulması gibi gayretlerin zeminini oluşturduğu “eğitim ve öğretim alanındaki çalışmalar”, “gazetecilik faaliyetleri” ve o dönemin tek iletişim vasıtası olan bu gazeteler aracılığıyla kamuoyunda kendisine yer bulan yeni türler, bu edebiyatın ortaya çıkışını hazırlayıp destekleyen en önemli unsurlardır.

Lâle Devri

1718’de imzalanan Pasarofça Antlaşmasıyla başlayıp 1730’da patlak veren Patrona Halil İsyanıyla biten ve isim babası büyük Türk şairi **Yahya Kemal** olan Lale Devri, Batılılaşma hareketinin sistemli bir devlet politikası olarak başladığı bir süreç olarak düşünülebilir. Değişik alanlardaki Batılılaşma çabalarının dolaylı olarak edebiyatı da etkilemeye başladığı bu dönem dört ana başlık altında özetlenebilir.

- **Tercüme Heyeti: Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’nın** öncülüğünde kurulan ve 25 kişiden oluşan bir heyettir. Ayrıca dönemin önemli şairi **Nedim** de bu topluluk içindedir.
- **Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi’nin** *Paris Sefaretnamesi*: Kendi adına bir lâle çeşidi bulunan ve Lâle Döneminden kısa bir süre önce Şehrezuri’nin Eş-Seceretü’l İlahiyye isimli fizik kitabının dördüncü bölümünü Türkçeye çeviren Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi’nin 1721 yılında sefir olarak gittiği Paris’te gördükleri ve yaşadıklarından yola çıkarak hazırladığı meşhur seyahatnamesi, Batılılaşma döneminin ilk yazılı kaynağıdır.
- **İlk Matbaa:** Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi’nin Paris seyahatinde yanında bulunup Fransızca’yı en güzel şekilde konuşan ilk Türk olan **Mehmet Sait Çelebi** ile **İbrahim Müteferrika’nın** 1726 yılında kurdukları matbaa, Müteferrika’nın 1745 yılında ölümüne kadar Türk yenileşme tarihinde önemli bir işlev görmüştür.
- **Askerlik Alanında Yapılan Yenilikler:** Damat İbrahim Paşa’nın el attığı bir önemli alan da askerliktir. Askerlik alanında yapılan bu yeniliklerde, özellikle, 1729 yılında Osmanlı Devletine iltica ederek **Humbaracı Ahmet Paşa** adını alan Fransız asıllı Claude Alexandre Comte de Bonneval’in katkılarını da unutmamak gerekir.

Elçilikler

Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi’nin kısa süreli Paris seyahati Osmanlı Devletinde büyük yankılar uyandırmış ve etkisi uzun süre devam etmiştir. Batı ile ilişkilerin gelişmesi kısa sürede Osmanlı Devleti’nin gündemine “elçilik” kavramını getirmiştir. “Batı’yı tanıyan devlet adamlarının yetişmesine zemin hazırlamak”; “Batı’nın sivil ve askerî uzmanlarının getirilmesine aracılık etmek” ve “Batı’ya gönderilen öğrencilerin işlerini düzenlemek” gibi amaçlarla kurulan ve ilki 1793 yılında Londra’da açılan bu ilk elçiliği daha sonra sırasıyla Paris, Viyana, Berlin ve Petersburg’da açılan elçilikler takip etmiştir. Bu elçilikler, Batılı anlamda birçok yeniliğin ülkeye getirilmesine hizmet etmenin yanı sıra Mustafa Reşit Paşa, Ali Paşa ve Fuat Paşa gibi Tanzimat Dönemine damgasını vuran şahsiyetlerin yetişmesine de zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla Avrupa’yı kulaktan dolma bilgilerle değil, genç yaşta oraya giderek ve o kültürü yaşayarak tanıyan aydınların yetişmesi edebiyatın yenileşmesine de ciddi anlamda katkıda bulunmuştur.

Fransız İhtilâli

Yeni Türk edebiyatının ortaya çıkışında rol oynayan en önemli etkenlerden/kaynaklardan birisi de Fransız İhtilâli’dir. 1789’da gerçekleşen ve temelini **Diderot, Montesquieu, Voltaire, J.J. Rousseau** gibi 18. yüzyıl Aydınlanma Çağı filozoflarının attığı bu hareketin öne çıkardığı üç temel kavram; *Liberté (hürriyet)*, *égalité (müsâvat/eşitlik)* ve *fraternité (ubuvvet/kardeşlik)*’tir. Bu kavramlar monarşi, aristokrasi ve kiliseye karşı burjuvazinin verdiği mücadele sonucunda ortaya çıkmıştır. Fakat burada burjuvazinin halk kelimesinin karşılığı olarak kullanıldığını belirtmek gerekir.

Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi’nin yazdığı *Paris Sefaretnamesi*, Batılılaşma döneminin ilk yazılı kaynağıdır.

Fransız İhtilâli'yle dünyaya yayılan bu üç temel kavrama; adalet, kanun, anayasa, millet, millî egemenlik ve milliyetçilik gibi kavramları da ekleyebiliriz. Bütün bu kavramların, aydınlar elinde işlenip uygun bir dille halka anlatıldıkça dünyadaki devlet ve millet anlayışlarını yeniden şekillendireceği açıktır.

Milliyetçilik ve bunun doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan ulus devlet tartışmalarının dünyada en çok etkilediği devletlerden birisi de elbette Osmanlı Devleti olmuştur.

Başta Şinasi ve Namık Kemal olmak üzere, Fransız İhtilâli'nin bu temel kavramlarından Tanzimat Döneminin bütün aydınları derinden etkilenmişlerdir.

Milliyetçilik düşüncesiyle ilgili Fransız İhtilâli'nden bir örnek: Fransız İhtilâli'nin hemen sonrasında, 1792 yılında, istihkâm yüzbaşısı **Rouget de Lisle** tarafından bir “vatan ve hürriyet” şarkısı yazılır ve bestelenir. Marsilya taburu tarafından yayıldığı için “La Marseillaise” adını alan bu marş “vatan ve hürriyet” gibi kavramları ön plâna çıkardığı için dönemin krallarını rahatsız eder. Daha sonra Fransız millî marşı olarak da kabul edilen bu şarkı, burada ortaya çıkışından bir yıl sonra Osmanlı Devleti'nde çalınip söylenmeye başlar.

La Marseillaise'i, Türk edebiyatında, tek bölüm olarak ilk defa tercüme eden **Namık Kemal** olmuştur. Namık Kemal'in 1869 yılında “Hürriyet” isimli yazısında neşrettiği bu marşın çevirisi şöyledir:

Ey ehl-i vatan gel gidelim şan günüdür bu
Zulm açtı yine karşımıza kanlı alemler
Evlâdımızı ehlimizi kırdaki ordu
Âgûş-ı vefâmızda tutup boğmağa kükrer
Saf bağlayın artık sarılın siz de silâha
Reyyan edelim isrimizi hûn-ı mübâha

Not: Başta Namık Kemal olmak üzere, dönemin önde gelen birçok aydınının içinde yer aldığı Yeni Osmanlılar hareketini de derinden etkileyen bu “vatan ve hürriyet” şarkısını, 22 Ağustos 1870'te “Terakki” gazetesinde tam metin olarak ilk defa tercüme edip yayımlayan **Suphipaşazade Mehmet Ayetullah Bey**'dir. Bu zat, İstiklal Marşımızın ortaya çıkışında çok büyük emekleri olan Hamdullah Suphi Tanrıöver'in de ağabeyidir. Bütün bunlar, kendisi de çok iyi derecede Fransızca bilen **Mehmet Akif Ersoy**'un bu marşı okuduğu ve İstiklal Marşını yazarken tema olarak bu metinden yararlandığı düşüncesini akla getirmektedir.

Tanzimat Fermanı

Tanzimat Fermanı, 3 Kasım 1839 tarihinde İstanbul'da Gülhane Parkında, padişahın, Devletin önde gelenlerinin, bilim adamlarının, ordu mensuplarının, Rum ve Ermeni patriklerinin, Yahudi hahamının, esnaf teşkilatlarının ve yabancı elçilerin huzurunda **Mustafa Reşit Paşa** tarafından okunmuş, daha sonra *Takvim-i Vaka-yi*de yayımlanmıştır. Bütün bunların yanı sıra, halkı içeriğinden haberdar etmek için çok sayıda bastırılan bu metin şehir meydanlarına asılmış; ayrıca bu fermanın, sancak ve kazalarda halka anlatılması emredilmiştir.

Ferman, İngiltere'nin Osmanlı Devleti bünyesindeki ekonomik çıkarlarını korumak amacıyla 1838 yılında imzaladığı Balta Limanı Antlaşmasının peşinden, konuyu hukuki zemine taşıma düşüncesiyle dış baskılar sonucunda ilân edilir. Bu ana etkenin dışında fermanın ilân edilmesinin arkasında, Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa konusunda Avrupa'nın tam desteğini almak, Avrupa'nın Osmanlı Devleti'nin içişlerine karışmasını önlemek, Fransız İhtilâli'nin Osmanlı Devleti'ni en çok etki-

Fransız İhtilâli'nin hemen sonrasında, 1792 yılında, istihkâm yüzbaşısı **Rouget de Lisle** tarafından yazılan “vatan ve hürriyet” şarkısı “La Marseillaise” adlı ünlü marşı Türk edebiyatında, tek bölüm olarak ilk defa tercüme eden **Namık Kemal** olmuştur. Tam metin olarak ilk defa tercüme edip yayımlayan ise **Suphipaşazade Mehmet Ayetullah Bey**'dir.

Tanzimat Fermanı, 3 Kasım 1839 tarihinde İstanbul'da Gülhane parkında, **Mustafa Reşit Paşa** tarafından okunmuş; daha sonra *Takvim-i Vakayi*'de yayımlanmıştır.

leyen ilkesi olan “milliyetçiliğin” etkisini azaltmak ve gayrimüslimleri devlete bağlamak gibi yan etkenler de yatmaktadır. Toplumunu siyasi, kültürel, iktisadî, askerî ve eğitim gibi alanlarda derinden etkileyen bu fermanın getirdiği ana ilkeler şu şekilde özetlenebilir:

- Müslüman olsun olmasın bütün tebaa kanun önünde eşit sayılacak (dolayısıyla hukuki anlamda Müslüman-Müslüman olmayan ayırımı ortadan kalkacaktır),
- Müslüman olsun olmasın her bireyin can, mal, ırz ve namus emniyeti sağlanacak; devlet bunu kanunlar aracılığıyla yapacak,
- Vergiler, mükelleflerin mali durumuna göre ve düzenli olarak alınacak,
- Rüşvet alınmayacak ve bütün devlet memurlarına maaş bağlanacak,
- Açık yargılama ile kesin bir karar verilmedikçe hiç kimse cezalandırılmayacak, idam edilmeyecek, zehirlenmeyecek, mallarına el konulmayacak,
- Askerlik görevi, toplumun sosyal, tarımsal ve ekonomik durumu göz önünde bulundurularak yeniden düzenlenecek ve belirli bir süreye bağlanacak,
- Yeni hükümlerin uygulanacağına dair, gerek padişah, gerek vükelâ ve vezirler tarafından yemin edilecek.

Son dönem Türk tarihinde siyasi, sosyal ve kültürel değişimin ilk adımı olarak değerlendirilebilecek bu ferman, zamanla toplum hayatında zihniyet ve davranış ikiliğinin ortaya çıkmasına da neden olmuştur. İlân edilmesinden yaklaşık yirmi sene sonra (1859-1860) somut eserlerle ortaya çıkacak olan edebiyata da adını veren bu düzenleme, Türk kültür tarihinde birçok yeniliğe kapı aralaması bakımından önemlidir.

Islahat Fermanı

Osmanlı Devleti’nin, Kırım Savaşı sürecinde 1 Şubat 1856 tarihinde imzaladığı Viyana Protokolü’nün dördüncü maddesi “*Osmanlı uyruğunda bulunan Hristiyanların Müslümanlarla hukuk müsavvâtı hakkında kendiliğinden vermiş olduğu teminatı yine kendiliğinden teyit etmesi*” bahsine vurgu yapar. 30 Mart 1856’da yapılacak Paris Sulh Antlaşması öncesinde, Osmanlı Devleti elini güçlendirmek için, bu maddeden yola çıkarak Islahat Fermanı’nı kendiliğinden yürürlüğe koyar. Tanzimat Fermanı’nda olduğu gibi bu ferman da halkın mutluluk ve ihtiyaçlarından çok Avrupa devletlerini ve ülke içindeki azınlıkları memnun etme düşüncesi ön plândadır.

18 Şubat 1856’ta sadrazam Mehmet Emin Ali Paşa’nın öncülüğünde hazırlanan bu ferman, Babıali’de vükelâ, devlet erkânı ve azınlık mezheplerinin ruhanî liderlerinin de hazır bulunduğu bir ortamda okunur. Tanzimat Fermanı’ndaki azınlık haklarının resmen pekiştirilip sağlamaştırıldığı bu ferman, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ifadesiyle “Osmanlılık düşüncesinin beyannamesi” gibidir.

Islahat Fermanı’nın öne çıkan maddeleri şunlardır:

- Müttefiklerin (İngiltere, Fransa, Avusturya) yardımlarıyla dışarıda daha güvenli hale geldiğimiz bu zaman diliminde, içeride de bir ıslahatın yapılması yeni ve hayırlı bir döneme başlangıç olacaktır.
- Tanzimat Fermanı’nda din ve mezhep farkı olmaksızın bütün tebaaya bağışlanan can, mal ve namus güvenliği kuvvetlendirilmiş ve desteklenmiştir.
- Cemaatlerin ruhanî liderlerine verilen bahşiş ve gelirler tamamıyla yasaklanıp hepsi maaşa bağlanacaktır.
- Küçük ve büyük mezhep farkı olmaksızın bütün mezhepler din özgürlüğünden yararlanmakta eşittir.
- Hiç kimse din değiştirmeye mecbur edilmeyecektir.

- Cins ve mezhep farkı olmaksızın bütün tebaa devlet memuru olabilecektir.
- Kanuni yükümlülük ve nitelikleri taşıyan herkes hangi dine mensup olursa olsun askerî ve mülki okullara girme hakkına sahip olacaktır.
- Müslümanlarla gayrimüslimler veyahut sadece gayrimüslimler arasında ortaya çıkacak ticaret ve cinayet davaları için muhtelit (karma) mahkemeler oluşturulacak ve yargılamalar açık olarak yapılacaktır.
- Gayrimüslimler de askerlik hizmetiyle yükümlü tutulacaklar; fakat bu yükümlülüklerini fiilen yapabilecekleri gibi, bedel vermek suretiyle de yerine getirebileceklerdir.
- Yerli tebaanın bağlı olduğu hükümlere uymak koşuluyla yabancılara da gayrimenkul edinme hakkı verilecektir.

Çok ilginçtir ki bu ferman, İmparatorluktaki Müslüman unsurları memnun etmediği gibi, kendileri lehinde birçok madde içerdiği halde azınlıkları da mutlu etmemiştir. İzmit piskoposunun “Allah’a dua edelim de şu ferman bir daha keseden çıkmasın” sözü bu bağlamda çok ilginçtir. Dolayısıyla, devlet adamlarının bütün bu çabaları, eski gücünü ve dolayısıyla inandırıcılığını kaybeden devlete güveni geri getiremiyordu.

YENİ TÜRK EDEBİYATININ GELİŞİMİ

Eğitim ve Öğretim

Yeni bir kültür ve edebiyatın ortaya çıkışındaki en önemli etkenlerden biri de eğitim ve öğretimdir. Yeniliğin ve değişimin kalıcı olmasını sağlamada en etkili araçlardan birisi olan eğitim, olumlu ve güzel meyvelerini verebilmek için uzun bir zamana ihtiyaç duyar.

Eğitimde belli hedeflere ulaşabilmek için, her şeyden önce belli bir ekonomik güce ihtiyaç vardır. Bunun peşinden, dünyadaki gelişmeleri ve değişimleri doğru anlayan ve yorumlayan bir planlama gerekir. Ayrıca; her branşta yetişmiş öğretmenler, her eğitim seviyesinde bir önceki eğitim sürecini tamamlamış öğrenciler ve bunların eğitim yapabilecekleri mekânlara ihtiyaç duyulur. Her düzeyde okunacak ve okutulacak kitaplar, eğitimin türüne göre laboratuvar ve kütüphaneler olmadan da sağlıklı bir eğitimden bahsetmek mümkün değildir.

Tanzimat Dönemine kadar Osmanlı Devleti’nde üç tip eğitim kurumu görülür:

- *Dinî öğretim kurumları*: Sıbyan okulları (ilkokul), medreseler (orta ve yüksek öğretim kurumları)
- *Askerî ve teknik okullar*: Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayun (1773), Mühendishâne-i Berrî-i Hümayun (1793), Tıphâne-i Amire Cerrahhâne-i Mamûre (1826), Mekteb-i Ulûm-ı Harbiye (1834), Muzika-i Hümayun (1834)
- *Genel öğretim kurumları*: Mekteb-i Maârif-i Adliye (1838), Rüştîyeler (1839), Mekteb-i Ulûm-i Edebiyye (1839)

Bu genel kategorileştirme dışında Tanzimat’a kadarki eğitim kurumlarına, varlıkları asırlar öncesine dayanan *Acemi Oğlanları Mektebi* ile *Enderun Mektebi*ni de eklemek gerekir.

Yenileşme hareketleri bağlamında eğitim ve öğretim alanındaki ilk düzenlemeleri, 1824 yılında **II. Mahmut**’un ilköğretimi zorunlu hâle getirmesi ile başlatabiliriz. Öğretmen, okul binası, araç-gereç gibi temel eğitim gereksinimlerini tam olarak çöz(e)meden kâğıt üzerinde ilköğretimi zorunlu hâle getirmenin hedeflenen değişimi kolay kolay ortaya çıkaramayacağı açık bir gerçektir. Fakat burada, o zamana kadar sadece vakıfların ilgilendiği ilköğretim faaliyetlerine devletin el atması, yenileşme tarihimiz açısından önemlidir.

Tanzimat Dönemine kadar Osmanlı Devleti’nde üç tip eğitim kurumu görülür: Dinî öğretim kurumları, askerî ve teknik okullar, genel öğretim kurumları.

Yenileşme hareketleri bağlamında eğitim ve öğretim alanındaki ilk düzenlemeler, 1824 yılında II. Mahmut’un ilköğretimi zorunlu hâle getirmesi ile başlatılabilir.

II. Mahmut'un 1832 yılında açtığı *Tercüme Odası* Tanzimat Döneminin, yeni bir edebiyatın ortaya çıkışını hazırlayan en önemli mekânlarından birisidir.

Bu önemli ilk girişimden sonra eğitim alanında yapılan resmî çalışmaları ana hatlarıyla şöyle sıralayabiliriz:

- 1832'de *Tercüme Odası*,
- 1845'te eğitim işleriyle ilgilenmek için *Meclis-i Maârif-i Muvakkat*,
- 1846'da sıbyan, rüştiye mekteplerinin ıslahı ve açılması düşünülen Darülfünun'un ilk hazırlık çalışmalarını yapmak için *Meclis-i Maârif-i Umûmiyye*,
- 1846'da bugünkü Millî Eğitim Bakanlığının ilk şekli olan *Mekâtib-i Umûmiyye Nezâreti*,
- 1851'de, 1846'da ilk çalışmaları yapılan ve binasının temeli atılan Darülfünun'un müfredat programı ve kitaplarının hazırlanması için *Ercümen-i Dâniş*,
- 1857'de, Batı eğitim sistemine uygun tarzda *Maârif-i Umûmiyye Nezâreti* kurulur ve 1869'da da "Maârif-i Umûmiyye Nizâmnamesi" hazırlanır.

Bütün bu çabalar içinde *Tercüme Odası* (Kalemler) ile *Encümen-i Dâniş* yeni bir edebiyatın ortaya çıkışında oynadıkları rol bakımından diğerlerine göre biraz daha öne çıkar.

Kalemler

Bugünün resmî devlet daireleri olarak düşünebileceğimiz kalemler'in Tanzimat Döneminin yeni bir edebiyatın ortaya çıkışını hazırlayan en önemli mekânlarından birisi olduğunu söyleyebiliriz. II. Mahmut'un 1832 yılında açtığı *Tercüme Odası* bu konuda ilk teşebbüslerden birisidir. Bu oda yenileşme devrine damgasını vuran Ali, Fuat ve Saffet Paşaları yetiştirmekle kalmaz, 1839 yılından sonra âdeti bir okul hâlini alır.

Sıbyan mektebini bitiren 13-14 yaşındaki gençlerin "çırağ" (stajyer) olarak gittikleri, hem meslek sahibi olup hem de birkaç yabancı dil öğrendikleri bu mekânlar, o dönemin üniversiteleri olarak da düşünülebilir. Babıali Tercüme Odası, Mabeyn Kalemi, Tophane Kalemi, Sadaret Mektubî Kalemi, Hariciye Mektubî Kalemi, Evkaf-ı Humâyun Mektubî Kalemi, Gümrük Kalemi zamanın ilk akla gelen kalemlerindendir.

Meselâ **Şinasi**, 13-14 yaşlarında çırağ olarak gittiği Tophane Müşirliği Kalemi'nde **İbrahim Efendi**'den Arapça, **Bursalı Şeyh Zaik**'ten Farsça, asıl adı Châteauneuf olup daha sonra Müslümanlığı seçerek Reşat adını alan **Reşat Bey**'den de Fransızca öğrenmiştir. Bütün bunlara, bu kurumun başında bulunan **Müşir Ahmet Fethi Paşa**'nın şahsî yardımlarını da eklersek, yeni Türk edebiyatının öncü şahsiyetlerinden birisi olan Şinasi'nin ortaya çıkışında Tophane Müşirliği Kalemi'nin ne kadar önemli bir rol oynadığı daha iyi anlaşılır. Tanzimat Dönemi sanatçılarının hepsi istisnasız kalemlere gitmiş; burada hem birkaç yabancı dil öğrenmiş, hem de meslekî ve kültürel bağlamda kendilerine yeni yeni ufuklar açmışlardır.

Encümen-i Dâniş

Fransız Akademisi örnek alınarak **Mustafa Reşit Paşa** tarafından kurulmuştur. Padişahın da bulunduğu bir ortamda, Mustafa Reşit Paşa'nın meşhur nutkuyla açılır. 18 Temmuz 1851 yılında Divanyolu'ndaki Dârü'l Maarif binasında açılışı yapılan bu kurumun, 1846 yılından beri açılmasının düşünüldüğü bilinmektedir. Padişahla birlikte, devrin önemli bilim ve devlet adamları da hazır bulunduğu açılışta, Ahmet Cevdet Paşa ile Fuat Paşa'nın birlikte yazdıkları *Kavaid-i Osmaniye*, Encümenin ilk kitabı olarak Abdülmecit'e takdim edilir.

Encümen-i Dâniş'in üyeleri dahilî ve haricî olmak üzere iki kısma ayrılır. Dahilî (asli) üyelerin sayısı kırk, haricî (fahri) üyelerin sayısı sınırsızdır. Dahilî üyele-

Amacı ileride kurulacak olan üniversitede (darülfünun) okutulmak üzere Arapça, Farsça ve Batı dillerinde yazılmış eserleri tercüme etmek, Türkçede değişik fenlere ait ihtiyaç duyulan eserlerin sayısını artırmak, Türk dilinin gelişmesine hizmet etmek olan Encümen-i Dâniş'in ilk kitabı **Ahmet Cevdet Paşa** ile **Fuat Paşa**'nın birlikte yazdıkları *Kavaid-i Osmaniye* dir.

rin bir bilim dalında söz sahibi olmaları veya bir eser tercüme edebilecek kadar bir yabancı dili bilmeleri, ayrıca Türkçe bir kitap yazacak kadar da Türkçeye vakıf olmaları şarttır. Haricî üyelerin Türkçe bilmeleri şart değildir. Bunların, hangi dilde yazılırsa yazılsın eğitime faydalı çalışmalarını Encümene sunmaları gerekmektedir.

Encümen-i Dâniş Nizamnamesi'nde bu bilgi akademisinin kurulmasının gerekçeleri şöyle sıralanmıştır:

- Sürekli gelişmekte olan bilim ve fikir akımlarını takip etmek suretiyle ileride kurulacak olan üniversitede (darülfünûn) okutulmak üzere Arapça, Farsça ve Batı dillerinde yazılmış eserleri tercüme etmek,
- Fenlere ve sanayiye ait eserleri herkesin anlayabileceği bir dille yazmak ve tercüme etmek,
- Türkçede değişik fenlere ait ihtiyaç duyulan eserlerin sayısını artırmak,
- Türk dilinin ilerlemesine/gelişmesine hizmet etmek.

Encümen-i Dâniş'in kuruluş amaçlarına baktığımızda temelde dil (Türkçe) ile açılması düşünülen üniversite ve onun temel ihtiyaçları üzerinde yoğunlaşıldığı görülür. Fakat, Reşit Paşa'nın 1852 yılında sadrazamlıktan uzaklaştırılması, bu güzel heyecanın ateşini kısa sürede söndürür. Darülfünunun açılışının gecikmesinin arkasında, Kırım Savaşının (1853-1856) patlak vermesi, çağdaş bilim anlayışının tam olarak anlaşılamaması ve üyeler arasındaki uyumsuzluk gibi nedenlerin de yattığı bilinen gerçeklerdendir.

Konaklar

Devlet dairesi kavramının tam olarak oturmadığı Tanzimat Dönemi siyasi ve kültürel hayatında konaklar çok önemli görevler ifa etmişlerdir. Bu dönemde herhangisi bir devlet adamının konağı, ailesiyle birlikte yaşadığı yer olmasının yanı sıra, devlet işlerinin de görüldüğü resmî bir iş yeri işlevi taşır. **Lebib Efendi, Ahmet Mithat Efendi, Mithat Paşa, Münif Paşa ve Sami Paşa**'nın konakları o dönemin ilk akla gelen konaklarından. Bütün bunlarla birlikte dönemin kuşkusuz en önemli konağı Mustafa Reşit Paşa'nın konağıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde "Reşit Paşa ve Dairesi" derken ana ve somut mekân olarak Mustafa Reşit Paşa'nın konağına işaret eder. Tanzimat Dönemine damgasını vuran **Sadık Rıfat Paşa, Nuri Efendi, Sarım Paşa, Ali Paşa, Fuat Paşa, Ahmet Vefik Paşa, Ahmet Mithat Paşa, Mahmut Nedim Paşa, Şinasi ve Ziya Paşa** gibi şahsiyetler hep bu dairenin, bu konağın içinde yetişmişlerdir. Dolayısıyla aynı dünya görüşüne mensup insanların karşılaştıkları, görüştükleri, birbirlerini tanıdıkları ana mekân olmaları bakımından konaklar; yenileşmenin mekânsal dönüşümüne tanıklık etmeleri bağlamında konak hayatı, yeni bir edebiyatın ortaya çıkmasında önemli ilk unsurlardandır.

Samipaşazade Sezai, çocukluğunun geçtiği babası **Samipaşa**'nın konağını şöyle anlatır:

"Bulunduğum muhit edebî bir inkişafa pek müsaitti. Pederimin evinde idim, burası âdeta bir kervansaraydı. Divan yolundan misafir gelir gibi tâ Afganistan'dan, Şiraz'dan, Paris ve Berlin'den kalkıp konağın kapısını çalan olurdu. Ben işte böyle bir evde doğdum ve büyüdüm. Evimizde bilhassa pederimin bulunduğu meclislerde ahlâkî, edebî bahislerden başka hiçbir mubahese olmazdı. Merhum, dostlarını intihabda çok müşkil-pesent davranırdı. Bize de daima en hararetle tavsiye ettiği şey bu idi. Şeyh Sadi'nin "fena adamdan ateşten kaçır gibi kaçınız" mealindeki mısraını tekrar eder dururdu. Babamın meclisinden hiç eksik olmayan birçok zevat arasında Doktor Mortman isminde Alman alimiyle Mösyö Faber isminde bir

Fransız vardı. Her ikisi de musahabelerinden çok istifade edilir kimselerdi. Bu Faber daha o zamanlar Fransız inkılâb-ı kebirinden misaller göstererek bizi milli ihlâle teşvik ederdi” (Dayanç, 2009, s. 83-84).

YENİ TÜRK EDEBİYATININ KAYNAKLARI

Çeviri

Bir kültürün, bir uygarlığın veya bir insanın bir başka kültürü, uygarlığı veya insanı tanımmasının en kısa yollarından birisi çeviri (tercüme)dir. Bu nedenle, Lâle Devrinden sonra yavaş yavaş yüzünü Batı’ya dönen Türk aydınlarının en çok rağbet ettikleri araçlardan birisi çeviri olmuştur.

Tanzimat Dönemi sanatçıları bir şekilde mutlaka çeviri türüyle de muhatap olmuşlardır. Bu durum, her şeyden önce Tanzimat sonrası Türk aydınının kendi diliyle yüzleşmesi sonucunu doğurmuştur ki konuyla ilgili olarak ilk akla gelmesi gereken budur. Okuduğu yabancı metinleri, Türk diline hem kelime hem de kavram boyutlarıyla aktarmakta zorlanan Türk aydını ister istemez kullandığı dili hem yenilemek hem de sadeleştirmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla, çevirinin Türk kültürüne ilk hizmeti, Türkçenin sadeleşmesine yaptığı katkıdır.

Çevirinin, Türk kültürüne ikinci önemli hizmeti, yeni konu ve kavramları dilimize taşımasıdır. Bu yeni konu ve kavramlar, çoğu kez şekil aynı kalsa bile, edebî türlerin içeriğini ciddi anlamda genişletmiştir.

Yeni bir kültüre atılım ve açılmada böylesine önemli araç olan çevirinin maalesef Türk kültüründe gerekli yenileşmeyi yaptığı söylenemez. Çünkü nitelikli bir çevirinin ortaya çıkması için, her şeyden önce kendi ana diliyle birlikte çeviri yaptığı dili ve konuyu iyi derecede bilmesi gereken çevirmenlere ihtiyaç vardır ki bu da her zaman mümkün olamamaktadır.

Çevirinin Türk kültürüne ilk hizmeti, Türkçenin sadeleşmesine yaptığı katkıdır. İkinci önemli hizmeti ise yeni konu ve kavramları dilimize taşımasıdır.

DİKKAT



Tanzimat’tan sonra yapılan ilk edebî çeviriler için 2. ünitenin 27. sayfasındaki “Çeviriler” bölümüne bakınız.

Gazete

Türk kültür tarihinde ortaya çıkışından itibaren bütün yeniliklerin taşıyıcısı gazeteler ve gazeteciler olmuştur. Nasıl bu dönemin sanatçılarının hemen hepsi bir şekilde kalemlerde bulunmuş, buralarda yeni bilgi ve beceriler edinmiş ve çeviriyle ilgilenmişlerse; aynı şekilde, gazetelerin çatıları altında da kendilerine bir yer bulmuşlardır. Dolayısıyla, Tanzimat Dönemi sanatçılarının hepsi aynı zamanda birer gazetecidirler. **Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Münif Paşa, Ahmet Mithat Efendi, Abdülhak Hamit, Muallim Naci, Recaizade Mahmut Ekrem, Samipaşazade Sezai** gazete ve gazetecilikle meşgul olmuş Tanzimat Dönemi sanatçılarıdır.

Gazetelerin Türk kültür tarihi bakımından temel işlev ve nitelikleri şu biçimde sıralanabilir:

- Bu ilk gazeteler, geniş kitlelere hitap ettikleri için **Şinasi**’nin *Tercüman-ı Ahvâl*’in mukaddimesinde belirttiği gibi “*umum balkın kolaylıkla anlayabileceği dille*” çıkmak zorundaydılar. Bu nedenle, gazeteler *Türkçenin sadeleşmesine*,
- Devletin halka iletmek istediği resmî bilgiler yanında fikrî, felsefî, siyasi, kültürel vb. alanlarda birçok yeniliğin geniş kitlelere anlatılmasına,
- Makale, hikâye, roman ve tiyatro gibi yeni edebî türlerin halka ulaştırılmasına,
- Yeni aydın tipinin ortaya çıkmasına,
- Kamuoyu oluşturulmasına aracılık etmişlerdir.

Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Münif Paşa, Ahmet Mithat Efendi, Abdülhak Hamit, Muallim Naci, Recaizade Mahmut Ekrem, Samipaşazade Sezai gibi Tanzimat Dönemi şair ve yazarları aynı zamanda gazete ve gazetecilikle meşgul olmuş sanatçılarıdır.

İlk Gazeteler

1794 yılından itibaren İstanbul'da Fransız Sefaretinin, 1824'ten başlayarak da İzmir'de Fransız tüccarların çıkardığı gazeteler bir kenara bırakılırsa Osmanlı toprakları içerisinde basılan ilk gazete 1828 yılında Mısır'da **Kavalalı Mehmet Ali Paşa**'nın çıkardığı *Vekâyi-i Mısıriyye*'dir. Yaptığı birçok yenilikle **II. Mahmut** üzerinde etkili olan Mehmet Ali Paşa, gazete konusunda da Padişahı etkilemiştir. Yenilikçi özellikleriyle ön plana çıkan bu iki insanın, belki de en çok ihtiyaç duydukları şey, yaptıklarını halka ve dünyaya anlatmaya yarayacak bir araç olan "gazete"ydi. İşte bu nedenle II. Mahmut, yeni bir gazete çıkarmak için hemen harekete geçer, İzmir'den **Alexandre Blaque**'ı çağırır ve ona "*Le Moniteur Ottoman*" isimli resmî bir gazeteyi çıkarttırır. II. Mahmut'un zamanında, 1831 yılında çıkan *Takvim-i Vakayi* işte bu ilk teşebbüsün peşinden gelir.

Takvim-i Vakayi (1831)

Gerçekleştirdiği ıslahatlarla son dönem Türk tarihine damgasını vuran yenilikçi padişahlardan birisi olan II. Mahmut'un yaptığı en önemli işlerden biri Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın da etkisiyle çıkardığı ilk resmi gazete *Takvim-i Vakayi*'dir. 1 Kasım 1831 tarihinde devlet eliyle çıkarılan bu gazetede beyannameler, tevcihatlar (rütbe verme işi), teşrifatlar (resmî ziyaret ve kabuller, törenlerde uyulması gereken kurallar) gibi resmî hayata ait bilgiler yer alır. Gazetede, ara sıra, dünyadan ilgi çekici haberlere de yer verilir.

Ceride-i Havadis (1840)

İlk yarı resmî Türk gazetesidir. 1815 yılında İzmir'e yerleşen ve daha sonra İstanbul'da hem Amerika Birleşik Devletleri Sefareti'nde kâtiplik yapıp hem de ticaretle uğraşan **William Churchill** tarafından 31 Temmuz 1840 tarihinde çıkarılmıştır.

Bu gazetenin, Türk kültür ve gazetecilik tarihine katkıları önemlidir:

- İlk defa muhabir gönderme,
- İlk ek neşri (Ruzname/Ruzname-i Ceride-i Havadis),
- Galata'da Naum Tiyatrosunda oynanan piyeslerin Türkçe çevirilerini verme,
- Hastalıklar hakkında açıklayıcı ve koruyucu bilgilere yer verme,
- Ansiklopedik bilgiler verme,
- Ölüm ilânı ve ölenlerin biyografilerini verme,
- Kitap şekline gelecek tefrikalar yapma,
- Okuyucu mektupları yayımlama,
- Savaş muhabirliği

gibi birçok yenilik Ceride-i Havadis'in Türk basın tarihine hediyesidir. Son yapılan çalışmalar, bu gazetenin, Türk yenileşme tarihimiz açısından ne kadar önemli olduğunu açıkça ortaya koymuştur.

Tercüman-ı Abvâl (1860):

İlk özel gazetedir. Bu gazeteyi, 22 Ekim 1860 tarihinde, İstanbul telgraf müdürü **Agah Efendi** ile **Şinasi** birlikte çıkarmışlardır. Şinasi 24. sayıdan sonra gazete-ye yazı yazmamıştır.

Batı anlamda ilk özel gazete olan *Tercüman-ı Abvâl*'de dikkati çeken temel nitelikler şöyle sıralanabilir:

- Bu gazeteyle birlikte ilk defa bir Türk gazetesi yayımlanmış ve Türklere "gazetecilik" kapısını açmıştır.
- Gazetenin mukaddimesinde "*Madem ki bir sosyal toplulukta yaşayan balk bunca Kanuni sorumluluklarla yükümlüdür, elbette sözle ve yazıyla kendi vatanın yararına olan düşüncelerini bildirmeyi tabii haklarından sayar.*"

II. Mahmut döneminde 1 Kasım 1831 tarihinde basılmaya başlanan ve ilk resmî gazete olan *Takvim-i Vakayi*'nin çıkarılmasındaki temel amaç, girişilen ıslahat ve yenileşme işlerinin sonuçlarını duyurmak, bu suretle milleti padişahın yaptıklarına isindirmektir.

Not: *Ceride-i Havadis* (1840), ilk yarı resmî Türk gazetesidir. Bu ilk yarı resmî yarı özel gazetenin çıkarılmasının hikâyesi Osmanlı Devleti'nin son dönemine ışık tutmaktadır: "Churchill, İstanbul'un yabancıların oturmasına izin verilen semtlerinden Moda'da (Kadıköy) avlanırken bir çocuğu yaralayınca tutuklanmış, bunun üzerine İngiliz büyükelçisi Ponsonby kapitülasyon haklarına dayanarak bir İngiliz'in suçlu bile olsa tutuklanamayacağını ileri sürerek Osmanlı Devleti'ne nota vermişti (18 Mayıs 1838). Konuya diğer Avrupa devletleri de karışınca olay siyasi bir nitelik kazanmış, artan baskılar üzerine Churchill serbest bırakılmıştı. Ardından devrin Dışişleri Bakanı Akif Paşa, hastalığı öne sürülerek görevden azledilmiş, Churchill'den özür dilenerek tutukluluk tazminatı olarak kendisine pırlantalı nişan, zeytinyağı ihraç izni veren ferman ve gazete yayımlama imtiyazı verilmişti." (Ziyad Ebüzziya, 1993, s. 406).

diyerek dile getirdiği düşünceler, devletle halk arasındaki uçurumu kapatmaya yönelik ilk sözler olması bakımından önemlidir. Burada Şinasi'nin, Fransız filozoflarının da etkisiyle dile getirdiği katılımcı halk ve aktif aydın anlayışı bugün bile orijinallliğini kaybetmemiştir. Ayrıca bu mukaddime, Türk basın tarihinin ilk makalesi olarak da düşünülebilir.

- Basit bir örneği Ceride-i Havadis gazetesinde görülmekle birlikte, “tefrika” kelimesi üzerinde ayrıntılı bir şekilde ilk defa duran Şinasi'dir. Ayrıca, *Şair Evlenmesi* isimli tiyatro eserini yine bu gazetede tefrika etmesi, onun bu bahiste teoriden pratiğe geçtiğini gösterir.
- Eskiden alt alta rastgele istif edilen haberleri, haber türlerine göre kategorize ederek verme usulü ilk defa bu gazete ile başlamıştır.
- Basın tarihinde gazeteler arasındaki ilk rekabet, yine bu gazetenin yayımlanmasından sonra, o zaman diliminde yayın hayatına yaklaşık yirmi yıldır devam etmekte olan Ceride-i Havadis'in kendi gazetesini daha cazip kılmak için çıkardığı Ruzname-i Ceride-i Havadis adlı ekin yayımı ile başlar.

Tasvir-i Efkâr (1862):

İkinci özel gazetedir. 28 Haziran 1862'de **Şinasi** tarafından tek başına çıkarılmıştır.

Gazetenin mukaddimesi Tercüman-ı Ahvâl'in mukaddimesindeki görüşlerin açılımı gibidir. Şinasi, Tasvir-i Efkâr mukaddimesinde de devlet-halk ilişkisine değinir ve yine halktan yana tavır koyar: “Her devlet, idaresini vekil sıfatıyla üzerine aldığı bir millî topluluğun devamını sağlamakla ayakta durabileceği ve ancak o milletin menfaatlerini koruyacak tedbirler almak suretiyle iktidarının kuvvetli olabileceği, herhangi bir delil ile ispatına gerek duyulmayacak açık gerçeklerdendir.”

Şinasi, mukaddimenin devamında, gazetelerin halkın düşüncelerini ortaya koymada oynayacakları aracı rolüne de işaret eder.

Tasvir-i Efkâr daha ilk nüshasından itibaren kendisinden öncekilerden farklı, güzel ve düzenlidir. Sade bir dil kullanmaya çalışır. İlk olarak *Tercüman-ı Ahvâl*'de rastladığımız haber tasnifi uygulaması, bu gazete ile bugünkü şekliyle sayfa düzeni dediğimiz modern anlayışa dönüşür. Gazetede makaleler bugünkü anlayışa yakın bir şekil almaya başlar.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında rastladığımız ilk tartışma 1864 yılında *Rûznâme-i Ceride-i Havadis* ile *Tasvir-i Efkâr* gazeteleri arasında cereyan eder ve Şinasi bu edebî tartışmanın tarafıdır. “Mesele-i mebhuset'ün anha” adıyla da bilinen bu tartışmada temel problem bazı Arapça terkiplerin nasıl yazılacağı meselesidir. Karşılıklı atışmalar esnasında Şinasi, yeni bir yaklaşımla Tanzimat sonrası Türk edebiyatında edebiyat kavramını da ilk defa tanımlamış olur. “Fenn-i edeb bir marifettir ki insana haslet-âmûz-ı edeb olduğu için edeb ve ehli edib tesmiye olunmuştur” şeklindeki bu tanım, edebiyatın ahlâkla olan ilgisine de ilk defa atıfta bulunulur.

Namık Kemal, 200. sayısından itibaren *Tasvir-i Efkâr*'da yazmaya başlar (4 Haziran 1864). 1865 yılında Avrupa'ya giden **Şinasi** bu gazeteyi Namık Kemal'e bırakır. Bu sefer, 1867'de Paris'e giden Namık Kemal, gazeteyi **Recaizade Mahmut Ekrem**'e emanet eder. Gazeteyi bir sonraki şahsa emanet etme âdeti, bu gazetenin o dönemde oynadığı edebiyat mahfili olma özelliğini göstermesi açısından önemlidir.

Yenileşme hareketlerinin lokomotifleri olarak kabul edebileceğimiz bu ilk gazetelerden sonra dönemin dikkati çeken diğer dergi ve gazetelerini şöyle sıralayabiliriz:

- **Münif Paşa**, *Mecmua-i Fünûn* (1862)
- **Ali Suavi**, *Mubbir* (1867)

İlk özel gazete olan *Tercüman-ı Ahvâl* 22 Ekim 1860 tarihinde, İstanbul telgraf müdürü Agah Efendi ile Şinasi birlikte çıkarmışlardır.

İkinci özel gazete, 28 Haziran 1862'de Şinasi tarafından çıkarılan *Tasvir-i Efkâr*'dır.

- **Ali Raşit** ve **Filip** birlikte, *Terakki* (1868)
- **Namık Kemal** ve **Ziya Paşa** birlikte, *Hürriyet* (1868)
- **Basiretçi Ali Efendi**, *Basiret* (1870)
- **Teodor Kasap**, *Diyojen* (1870) İlk mizah gazetesidir.
- **Namık Kemal, Reşat, Nuri, Ebüzziya, Mahir** (Namık Kemal'in üvey dayısı) birlikte, *İbret* (1872).

SONUÇ

Lâle Devri, elçilikler, Fransız İhtilâli, Tanzimat Fermanı, Islahat Fermanı, eğitim ve öğretim, konaklar, çeviri, gazete gibi temel unsurlar, Türk edebiyatı tarihinde yeni bir edebiyatın ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Söz konusu kaynaklardan beslenen Türk aydınları yeni bir edebiyatın ortaya çıkışında etkin rol oynamışlardır. Bu süreçte, ortaya çıkan eserlere ve yeni edebî türlerin şekil ve içeriklerine baktığımızda üç temel kaynağın kendisini hissettirdiğini fark ederiz:

- Batı ve özellikle Fransız edebiyatçı ve filozoflarının etkisi,
- Yavaş yavaş sorgulanmaya başlansa da divan edebiyatının etkisi,
- Halk kültür ve edebiyatının etkisi.

Bu durum, bize, yenileşme hareketlerinde, eskiyi tamamen yok saymanın, görmezlikten gelmenin mümkün olmadığını ve binlerce yılda halkın oluşturduğu, yaşattığı değerlerin bir çırpıda silinip atılamayacağını göstermesi bakımından önemlidir.

Özet



Tarihsel gelişimi içinde yeni Türk edebiyatının ana kaynaklarını anlayabilmek.

Lâle Devri, elçilikler, Fransız İhtilâli, Tanzimat ve Islahat fermanları, eğitim ve öğretim faaliyetleri, konak hayatı, çeviri, gazete ve gazetecilik faaliyetleri yeni bir edebiyatın ortaya çıkışında kaynak görevi görmüşlerdir. Bütün bu faaliyetlerin yeni bir toplum hayatını ortaya çıkarmada etkili olduğu görülür. Yeni aydın tipi ve değişen hayat, zamanla dili ve içeriğiyle yeni bir edebiyatı ortaya çıkarmıştır.



Yeni Türk edebiyatının ortaya çıkışını hazırlayan temel etkenleri ana batlılarıyla tanıyabilmek.

Lâle Devri, daimî elçilikler, Fransız İhtilâli, Tanzimat ve Islahat fermanları, eğitim ve öğretim faaliyetleri, konak hayatı, tercüme, gazete ve gazetecilik faaliyetleri edebiyatı etkilediği ölçüde bizi ilgilendirir. Genelde toplumu, özelde edebiyatçıları derinden etkileyen bu kaynaklar; Türkçenin sadeleşmesi ve konuşma diline yaklaşması, yeni edebî türlerin ortaya çıkması ve yeni bu edebî türlerle eserler verilmeye başlanması, Batı'yı ve Batı dillerini bilen aydınların yetiştirilmesi gibi yeni bir edebiyatın ortaya çıkışını sağlayan temel etkenlerin oluşmasına zemin hazırladıkları için önemlidir.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi **yeni Türk edebiyatı** yeri-ne kullanılan ifadelerden biri **değildir**?
 - a. Arayışlar Devri Türk edebiyatı
 - b. Son Asır Türk edebiyatı
 - c. Batı edebiyatı
 - d. Avrupaî Türk edebiyatı
 - e. Tanzimat Dönemi edebiyatı
2. 1718-1730 yıllarını kapsayan ve Lâle Devri olarak adlandırılan döneme bu ismi aşağıdaki Türk sanatçı-lardan hangisi vermiştir?
 - a. Yahya Kemal Beyatlı
 - b. Ahmet Hamdi Tanpınar
 - c. Mehmet Kaplan
 - d. Ahmet Refik
 - e. Nedim
3. Aşağıdakilerden hangisi Lâle Devrinde gerçekleş-en yeniliklerden biri **değildir**?
 - a. Tercüme heyetinin kurulması
 - b. Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin elçi olarak Paris'e gönderilmesi
 - c. Nemçe Sefaretnamesi'nin yazılması
 - d. İlk matbaanın kurulması
 - e. Askerlik alanında yapılan yenilikler
4. Osmanlı Devleti, Avrupa'daki **ilk** elçiliği aşağıdaki şehirlerden hangisinde açmıştır?
 - a. Petersburg
 - b. Viyana
 - c. Londra
 - d. Berlin
 - e. Paris
5. Fransız İhtilâl'inin üç temel kavramı aşağıdakilerden hangisinde doğru olarak verilmiştir?
 - a. Hürriyet, eşitlik, kardeşlik
 - b. Hürriyet, sanayileşme, eşitlik
 - c. Kardeşlik, eşitlik, egemenlik
 - d. Hak, hukuk, kanun
 - e. Akıl, kardeşlik, bağımsızlık
6. Aşağıdakilerden hangisi Tanzimat Fermanı'ndaki hususlardan biri **değildir**?
 - a. Can, mal, ırz ve namus güvenliği
 - b. Vergilerin mükelleflerin mali durumlarına göre alınması
 - c. Azınlıklara da gayrimenkul edinme hakkının verilmesi
 - d. Bütün devlet memurlarına maaş bağlanması
 - e. Askerlik görevinin belli bir süreye bağlanması
7. "Kanuni yükümlülük ve nitelikleri taşıyan herkes hangi dine mensup olursa olsun askerî ve mülki okul-lara girme hakkına sahip olacaktır." maddesi aşağıdaki-lerin hangisinde yer almıştır?
 - a. I. Meşrutiyet
 - b. II. Meşrutiyet
 - c. Islahat Fermanı
 - d. Tanzimat Fermanı
 - e. 1924 Anayasası
8. Encümen-i Dâniş, hangi yılda kurulmuştur?
 - a. 1839
 - b. 1851
 - c. 1856
 - d. 1857
 - e. 1859
9. Tanzimat sonrasında 1859 yılında yapılan ilk iki edebi çeviri aşağıdakilerin hangisinde **doğru** olarak verilmiştir?
 - a. Muhaverat-ı Hikemiyye/Tercüme-i Manzume
 - b. Atala/Hikâye-i Mağdurîn
 - c. Tercüme-i Manzume/Hikâye-i Robenson
 - d. Muhaverat-i Hikemiyye/Atala
 - e. Tercüme-i Manzume/Hikâye-i Mağdurîn
10. Aşağıdakilerden hangisi Ceride-i Havadis'in Türk kültür tarihine getirdiği yeniliklerden biri **değildir**?
 - a. İlk defa muhabir gönderme
 - b. Okuyucu mektupları yayımlama
 - c. Ansiklopedik bilgiler verme
 - d. Ölüm ilanı verme
 - e. İlk tiyatro eserini yayımlama

Okuma Parçası

Şinasi'nin **Lamartine**'den yaptığı bir şiir çevirisi:

İşitip gördüceğimsin cânâ
Deşilde ebrde her subh ü mesâ
Gösterir sûretinin aksini mâ
Bana savtın getirir bâd-ı sabâ

Olsa hâbîde kaçan kim âlem
Rüzgâr estiğini gûş etsem
Sanırım gizli fısıldarsın o dem
Gûşuma bazı kelâm-ı mahrem

Eylesem seyr şu yıldızları ger
Kim eder perde-i leylî pür-fer
Vechini sanki bana arz eyler
Çeşmime hoş görünen her ahter

Beni enfâs-ı nesîmin ne zamân
Bû-yı ezhâr ile etse sekerân
En güzel râyihası içre hemân
Hep senin nefhanı koklar dil ü cân (Parlatır-Çetin, 2005, s. 65-66).

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. c | Yanıtınız yanlışsa “Giriş” bölümünü yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. a | Yanıtınız yanlışsa “Yeni Türk Edebiyatının Oluşumu” bölümünü yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. c | Yanıtınız yanlışsa “Yeni Türk Edebiyatının Oluşumu” bölümünü yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. c | Yanıtınız yanlışsa “Yeni Türk Edebiyatının Oluşumu” bölümünü yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. a | Yanıtınız yanlışsa “Yeni Türk Edebiyatının Oluşumu” bölümünü yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. c | Yanıtınız yanlışsa “Yeni Türk Edebiyatının Oluşumu” bölümünü yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. c | Yanıtınız yanlışsa “Yeni Türk Edebiyatının Oluşumu” bölümünü yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. b | Yanıtınız yanlışsa “Yeni Türk Edebiyatının Oluşumu” bölümünü yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. a | Yanıtınız yanlışsa “Çeviri” bölümünü yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. e | Yanıtınız yanlışsa “İlk Gazeteler” bölümünü yeniden gözden geçiriniz. |

Yararlanılan Kaynaklar

- Akyüz, K. (1995). **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi
- Dayanç, M. (2009). **Yeni Kitap Dergisinde On Yazar-On Mülakat**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2006). **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kayaoğlu, T. (1998). **Türkiye’de Tercüme Müesseseleri**, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Parlatır İ.-Çetin N. (2005). **Şinasi Bütün Eserleri**, Arka-ra: Ekin Kitabevi.
- Tanpınar, A.H. (1956). **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Ziyad Ebüzziya, (1993). **“Ceride-i Havadis”, TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul: TDV Yayınları.
- Ziyad Ebüzziya, (1997). **Şinasi**, İstanbul: İletişim Yayınları

4

Amaçlarımız

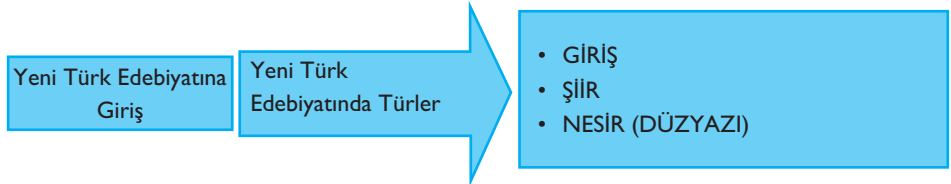
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- İki temel edebî tür olan şiir ve nesir türünü ana hatlarıyla tanıyabilecek,
- Şiir ve nesir türünün Tanzimat sonrası Türk edebiyatında şekil ve içerik yönünden değişimini anlayabilecek,
- Eskinin devamı olan klâsik türler ile, yeni ve daha çok Batı'dan çeviri yoluyla edebiyatımıza geçen modern türlerin gelişimini ve dönüşümünü fark edebilecek, bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Şiir
- Encümen-i Şuarâ
- Nesir (Düzyazı)
- Hikâye ve Roman
- Tiyatro
- Edebiyat Teorisi ve Eleştirisi

İçerik Haritası



Yeni Türk Edebiyatında Türler

GİRİŞ

Zaman zaman aralarında birbirlerinin anlatım tekniklerinden yararlanma sonucunda ortaya çıkan; mesela, *nesir* (düzyazı) tarzıyla yazılan *mensur şiir* ve *secili anlatım*; *şiir* tarzıyla *manzum olarak hikâye anlatma* ve *eleştiri yapma* gibi, türler arası geçişler görülse de edebiyatın iki ana türü *şiir* ve *nesir*dir.

ŞİİR

Divan edebiyatı, şiir üzerinde yoğunlaşan ve bunun dışındaki türleri bu türe yaklaştıkça başarılı kabul eden bir anlayış içindedir. Bu nedenle, şiirdeki değişim ve dönüşümü anlamak, bu dönemi anlamada da çok önemlidir.

- Şekil yönünden divan edebiyatının etkisinden kurtulamayan Tanzimat şiiri Fransızca'dan yapılan çevirilerle kabuğunu kırmaya başlar. Fakat şekildeki bu yavaş değişimin aksine, şiir anlayışında çok önemli bir dönüşüm yaşanmıştır ki bu da “parça güzelliği”nden “bütün güzelliği”ne geçiştir. Bu “bütün güzelliği”nin oluşmasında, Tanzimat’tan sonra Türk şiirinde ortaya çıkmaya başlayan “konu birliği”nin çok önemli bir yeri vardır.

Tanzimat Döneminde şiir anlayışında yaşanan en önemli dönüşüm sizce nedir?

SIRA SİZDE

1

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında şiirde yeni şekiller deneme konusunda da öne çıkan şahsiyet **Şinasi** olmuştur. Şair; **Lamartine**’in *Meditations*’undan çevirdiği “kıta”lar, *İlâhî*, *Münâcaat*, *Eşek ile Tilki Hikâyesi*, *Arz-ı Muhabbet* gibi manzumelerinde yeni şekil denemelerine girişir. Şinasi’nin klâsik nazım şekillerinde bazı oynamalar yapması da önemlidir. Mesela, kasidelerinin üçünde, kasidelerde ilk ve ikinci bölümler olan “nesib” ve “girizgâh”ı kaldırıp doğrudan “medhiye”ye geçmesi, birinde de “mesnevi” tarzını kullanması önemlidir.

Ayrıca **Ethem Pertev Paşa**’nın **Victor Hugo**’dan yaptığı *Tıfl-ı Naim* çevirisi, Batı’dan Türk edebiyatına geçen, önce İtalyan edebiyatında kullanılıp sekiz mısralı nazım şekli olan ilk *ottava-rima* çevirisi olması bakımından önemlidir. Bu nazım şeklini daha sonra, başta “Makber” şiirinde olmak üzere, Tanzimat Dönemi sanatçıları içinde en çok kullanan **Abdülhak Hamit** olmuştur.

- Tanzimat’tan sonra aruz vezniyle birlikte hece vezni de kullanılır. Bu dönemin sanatçıları sadece vezinler arasında ikilem yaşamaz; aynı zamanda, aruzun klâsik yapısını da zorlamaya başlarlar.

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında şiirde yeni şekiller deneme konusunda öne çıkan şahsiyet **Şinasi** olmuştur.

- Tanzimat edebiyatında kafiye eski önemini kaybeder ve kafiyesiz şiirler yazılır. Klasik kafiye anlayışındaki bu kırılma, daha sonra *kafiye göz için mi olmalı yoksa kulak için mi* boyutuna kadar ulaşır.
- Şiirde içerik alabildiğine genişler. İnsanın iç alemiyle dış dünya bütün gerçekliğiyle şiire girer. **Recaizade Ekrem**; *Takdir-i Elhan*'da, “*zerrâttan şumûsa kadar her güzel şey şiirdir*” der.
- Değişen sosyal ve kültürel hayatın etkisiyle yeni düşünce ve kavramlar şiirde işlenmeye başlanır. *Hürriyet, eşitlik, adalet, vatan, millet, irade, kanun, medeniyet, medeniyet resûlü, reis-i cumbur, adl ü bak, ehl-i cebl ve abali-i fazl, varlık-yokluk, yirminci asır* gibi kavramlar özellikle **Şinasi, Namık Kemal, Akif Paşa, Sadullah Paşa** gibi aydınların kullanımlarıyla kamuoyuna mal edilmeye çalışılır. Bu temel kavramların Tanzimat Dönemindeki kullanımlarına birkaç örnek vermek isteriz:

Aceb midir medenîyyet resûlü dense sana

Vücûd-ı mu'cizin eyler taassubu tahzîr (Şinasi)

Şinasi bu beyitte Mustafa Reşit Paşa'ya hitaben şöyle der: “Sana medeniyetin elçisi (peygamberi) dense şaşılır mı? Çünkü senin mucizevi varlığın tassubu önler.”

Bir ıtıkânâmedir insâna senin kânûnunun

Bildirir haddini Sultan'a senin kânûnunun (Şinasi)

Şinasi, bu beyitte de Mustafa Reşit Paşa'ya hitap eder: “Senin kanunun (Tanzimat Fermanı kastediliyor) insanlığa köle âzâdı (özgürlük) belgesidir. Senin koymuş olduğun kanun, padişaha bile haddini, sınırlarını bildirir.”

Ne mümkün zulm ile bî-dâd ile imbâ-yı hürriyet

Çalış idrâki kaldır muktedirsен âdemîyetten (Namık Kemal)

Namık Kemal ise yukarıdaki beyitte insanoğlunun sahip olduğu en önemli özelliklerden birisi olan “idrak”(anlayış/algı)e vurgu yapar. Şair, insanın kavrama yetisini yok etmedikçe kişiliğini ve hürriyetini de yok edemezsiniz, der: “Zulüm ile zâlim ile hürriyeti ortadan kaldırmak mümkün değildir. İnsanlıktan sağduyuyu kaldırmadıkça hürriyet anlayışını ve ihtiyacını da yok edemezsin.”

Ne efsûnkâr imişsin âh ey dîdâr-ı hürriyet

Esîr-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esâretten (Namık Kemal)

Namık Kemal bu beyitte hürriyeti güzel yüzüyle insanları büyüleyen sevgiliye benzeter: “Ey, hürriyetin güzel yüzü, ne kadar büyüleyiciymişsin. Gerçi esaretten kurtulduk; ama bu sefer de senin aşkının esiri olduk.”

Felek her türlü esbâb-ı cefâsın toplansın gelsin

Dönersem kabbeyim millet yolunda bir azîmetten (Namık Kemal)

Şinasi ve Namık Kemal kuşağının ısrarla altını çizdiği kavramlardan birisi de *halktır, millettir*. “Felek sıkıntıya yol açmak için ne lazımsa hepsini toplansın gelsin, millet yolundaki bir kararımdan, bir mücadelemden dönersem kahpeyim.” Bu beyitte, Namık Kemal'in öne çıkardığı “millet yolu” ifadesinin arkasında, Fransız İhtilâlinin dünyaya yaydığı kavramlarla bu devrimi hazırlayan filozofların görüşlerinin olduğu açıktır.

Yok yere zâhid urur dâ'vî-i bestîden dem

Yakasın tutmuş iken pençe-i kübrâ-yı adem (Akif Paşa)

“Yokluğun o büyük pençesi (ölüm), yakasından tutmuşken zahit (kaba sofu) boş yere varlık davasından bahseder.” **Akif Paşa**, anlayışı eksik, bilgisi kıt insanlar (zahitler), ölüm gerçeğini unutarak varlıktan bahsederler, derken, yokluk fikrini ön plana çıkarır.

Sarfedip varını aklın var ise sen yok ol

Râhat istersen eğer eyle temennâ-yı adem (Akif Paşa)

Akif Paşa bu beyitte de rahatı *yok olmada* bulur: “Eğer rahat etmek istersen yokluğu iste, aklın var ise varını yoğunu sarf edip yok ol.” Akif Paşa burada özetle, varlık ve zenginlik insanı en fazla meşgul eden, rahatsız eden unsurlardandır, rahat etmek istiyorsan bunlardan bir an önce kurtul, der.

Mecâz oldu bakîkat, bakîkat oldu mecâz

Yıkıldı belki esâsından eski mâlûmât (Sadullah Paşa)

Sadullah Paşa, yaşadığı asırda, geçmişten gelen bütün anlayışların kökünden değiştirdiğini söyler: “Eskiden, gerçekleşmesinin asla mümkün olmadığı düşünülen şeyler gerçekleşti. Bu da eski bilgi anlayışını, hayata bakış tarzını belki de kökünden yıktı” Burada, fen bilimlerinin, yeni buluşların, hayatı ve düşünceleri yeniden düzenlemesine atıfta bulunmaktadır.

Megarib oldu dirigâ metâli-i irfân

Ne kaldı şöhet-i Rûm u Arab, ne Mısır u Herât (Sadullah Paşa)

Bu beyitte bilginin el değiştirmesi ele alınmaktadır. Dolayısıyla eskiden adı geçince akla bilimin geldiği yerler artık bu özelliklerini kaybettiler. Bütün bu inkılaplar, bilgiler maalesef Doğu’dan değil Batı’dan doğdu. Ne Türkiye’nin, ne Arabistan’ın, ne Mısır’ın ne de Herat’ın şöhreti kaldı.” Sadullah Paşa burada, tezât sanatı yaparak bütün bunların aslında güneşin doğduğu yerden Doğu’dan doğması gerektiğini, fakat neredeyse kıyamet belirtisi olarak düşünülebilecek bir şekilde, Batı’dan doğduğunu söyler. Bu durum bizim medeniyetimiz açısından felaket/kıyamet anlamına gelmektedir.

Zamân zamân-ı terakki cibân cihan-ı ulûm

Olur mu cebl ile kabil beka-yı cem’iyyât (Sadullah Paşa)

Sadullah Paşa, bu beyitte, asrın gerçeklerine ayak uyduramayanların artık yaşama şanslarının kalmadığına vurgu yapar ve bir önceki beyti tamamlar: “Zaman ilerleme zamanı, dünya bilgi dünyasıdır; yani dünya bilim çağını yaşamaktadır. Böyle bir asırda toplumlar hiç bu değerlere yabancı kalarak cehaletle ayakta kalabilirler mi?”

Sadullah Paşa, “Ondokuzuncu Asır” başlığını taşıyan bu şiirinin yukarıda kısaca ele aldığımız son beytinde, içinde bulunduğu asrın en kritik sorusunu sorar. Bu soru şudur: Bilgi çağında, çağın gerektirdiği bilgiye sahip olmayanlar yaşama şansı elde edebilirler mi? Aslında cevap sorunun içinde saklıdır: Elbette elde edemezler ve ne yazık ki edememişlerdir de. Bu dönüşümü gerçekleştiremeyen milletler; toprak, can, prestij ve en kötüsü özgürlüklerini kaybetmişlerdir.

- Tanzimat Dönemi şiiri temalar bakımından birlik göstermez. Şinasi klâsik; Namık Kemal romantik; Ziya Paşa felsefî yaklaşımları ile ön plana çıkarken diğerleri daha çok “küçük ve günlük hassasiyetler”i şiirlerine taşırlar.
- Şiiri, halk diline yaklaştırma çabalarında başarılı olamazlar. Fakat Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın çabalarını görmezden gelinemez.

Şinasi, zaman zaman şiirlerin altına “lisan-ı avam üze” (halk diliyle), “safî Türkçe” (yalın Türkçe) alt başlıklarını koyar. Bu alt başlıklardaki tutum, Şinasi’nin şiirlerine somut olarak yansır. **Ahmet Hamdi Tanpınar**’ın ifadesiyle; Şinasi, bu alt başlığı kullanarak yazdığı şiirlerinde klâsik Türk şiirini ilk defa eski şekillerinden çıkarmıştır.

Şinasi, “lisan-ı avam üze” (halk diliyle) alt başlığını kullanarak yazdığı şiirlerinde klâsik Türk şiirini ilk defa eski şekillerinden çıkarmıştır.

KARAKUŞ YAVRUSU İLE KARGA HİKÂYESİ

Bililtizam lisân-ı avâm üzre kaleme alınmıştır.

Aç idi bir karakuş yavrusu bir gün yuvada
Anası yoksul anınçün yem aradı ovada

Bir bora çıktı yuva derken ağaçtan düşdü
Başına yavrucağın köylü çocuklar üşdü

Tutulup oldu oyuncak bir ikinci piçine
Bir kafeste kodular bağda dikenlik içine

Kondu bir karga gelip vişne fidânı üzere
Gaga çaldı yemişe âdet ü şânı üzere

Dedi ol yavru: “Sefâ geldin amân Bülbül Ağa
Cânım ister yediğinden sadaka eyle bana”

Karga

“Var oruç tut aç için kendimi alçak tutamam
Çık fidân üzre çekirdek vereyim kim yutamam”

Karakuş Yavrusu

“Bâri sor Akbaba’dan bir öğüt al kim buradan
Kurtulursam alayım dâdımı zâlim boradan”

Karga uslu söz alıp güldü dedi: “Güçlüğü gör,
Kuludur fırtına bir pâdişehin kim gözü kör

Öyle şehdir kim ana cân taşıyanlar muhtaç,
Kimini pür-niam eyler kimini öldürür aç”

Karakuş Yavrusu

“Çünkü öğrenmişsin artık adı neymiş söyle
Âhımı almaz isem neyliyeim ben böyle”

Karga

“Ana tâlih denilir herkese olmaz hayrı

Andan oç almaya yok çâre rızâdan gayrı”

Şinasi (*Müntehabât-ı Eşârım*’dan)

MEDHİYE

Sâfi Türkçe

Gören saçın arasından yüzün parıltısını

Sanır ki kare bulutun içinde gün doğmuş

Yanında kan ile yaş içre kaldığım görüp el

Demez mi kim birini Su kızı suya boğmuş.

Şinasi (*Müntehabât-ı Eşârım*’dan)

Şinasi’nin Fransız kültürünün etkisiyle yaptığı bu ilk denemelere, yine aynı kültür dünyasının kavramları da eklenince bu yeni tarz, etkisini göstermekte gecikmedi. Şiire, Fuzulî, Nedim, Şeyh Galip, Nâilî gibi Divan edebiyatı şairlerine nazireler yazarak başlayan **Namık Kemal** bu anlayışını “Encümen-i Şuarâ” içinde de sürdürdü. Onun hayatındaki gerçek dönüşümü sağlayan, Şinasi’nin bu “yalın ve saf şiir dili” ile karşılaşması olmuştur. Namık Kemal bu dönüşümü şöyle anlatır:

“Hangi senede olduğu hatırımda değildir. Fakat zannıma göre yetmiş sekiz sene-i hicriyesinde (1861) olacak, bir ramazan günü kitap aramak için Sultan Bâyezid Câmîi avlusunda sergilere girdim. Elime tâlik yazı litograf basma ile bir kâğıt parçası tutuşturdular, yirmi de para istediler. Parayı verdim, kâğıdı aldım. Üstünde ‘İlâhî’ unvânını gördüm. Derviş Yunus ilâhisi zannettim. Bununla beraber, okumaya başladım. O ilâhî neydi bilir misin, neydi? Beni, yazdığım yazının şimdiki derecesine îsâl etmeye (ulaştırmaya), milletin lisânını şimdiki hâline getirmeye sebep-i müstakil (tek neden) olan ilâhî bir ilâhî idi. Sade fikre ne kadar da yakışıyor. Mebâdisi (başlangıcı) şudur:

Hak-Teâlâ azamet âleminin pâdişehi

Lâ-mekândır olamaz devletinin tahtgebi

(Allah, büyüklük âleminin padişahıdır. O’nun devletinde taht yeri yoktur. Çünkü Allah mekândan arındırılmıştır, belli bir yeri olamaz.)

Şinasi’nin ilâhî bir kelim (söz söyleyen) olduğunu o şiirinde anladım. Fakat, fikrimi edebiyat arkadaşlarıma anlatamadım. Gittim, gazetesine muîn (yardımcı) oldum.”

(*Talim-i Edebiyat Üzerine*’den)

Namık Kemal’i bu münacatta en çok etkileyen iki unsur; dilin sadeliği ile konunun o güne kadar alışılmış anlayışın dışında farklı bir şekilde ele alınmasıdır.

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında şiiri ve şiir dilini halk diline yaklaştırma konusunda teorik anlamda en önemli yazıyı “Şiir ve İnşa” başlığıyla **Ziya Paşa** yazmıştır. Bu makalede divan edebiyatını reddeden Ziya Paşa, bizim gerçek edebiyatımızın “halk edebiyatı” olduğunu söyler; fakat bu konuda bir “türkü” kaleme almanın dışında pratikte hiçbir şey yapmaz.

Encümen-i Şuarâ

Tanzimat Dönemi sonrasında oluşturulan ve zihniyet olarak eskiye bağlı bir şiir topluluğudur. 1861 yılında, eski şiiri yeniden canlandırma düşüncesiyle oluşturulan bu şairler meclisi, Tanzimat sonrası Türk edebiyatında Avrupaî anlamda ilk edebî topluluk olarak düşünülebilir. **Hersekli Arif Hikmet Bey**’in Lâleli’de Çukurçeşme’deki evinde her salı günü düzenli şekilde yapılan toplantılarda meclisi daha çok **Leskofçalı Galip** idare eder. Bu toplantıların temel amacı, toplantıya katılan genç şairlere şiir yazma konusunda yol göstermektir. **Namık Kemal** ve **Ziya Paşa**’nın da katıldığı bu toplantılarda ismine rastladığımız o dönemin sanatçıları’nın önde gelenleri **Osman Şems Efendi**, **Mehmet Lebib Efendi**, **Koniçeli Musa Kâzım Paşa**, **İbrahim Halet Bey**, **Recaizâde Mehmet Celâl** (Recaizade Mahmut Ekrem’in ağabeyidir), **Deli Hikmet**, **Üsküdarlı Hakkı Bey**, **Mustafa İzzet Efendi**, **Mustafa Eşref Paşa**, **Mustafa İsmet Efendi**’dir. Toplantıya katılan şairlerin hafta içinde yazdıkları şiirleri yüksek sesle okuma işi en genç üye olan (21 yaşında) Namık Kemal’e verilmiştir.

Encümen-i Şuarâ, Tanzimat sonrası Türk edebiyatında Avrupaî anlamda ilk edebî topluluk olarak düşünülebilir.

NESİR (DÜZYAZI)

Türk edebiyatında Avrupaî anlamda nesrin ortaya çıkışı Tanzimat’la birliktedir. Bu türün ortaya çıkışında diğer yeni türlerde olduğu gibi öncülük görevini gazeteler üstlenir. “Umum halkın rahatlıkla anlayabileceği bir dil”le yayımlanmayı kendilerine temel ilke edinen gazeteler, ister istemez dili de halkın diline yakınlaştırmak zorundaydılar.

Yine Avrupa’nın etkisiyle hem kendisine hem de tabiata gerçekçi bir gözle bakmaya başlayan Tanzimat Dönemi sanatçıları, nesir dillerini de geliştirmek ve zenginleştirmek zorunda kaldılar. Gösterme esasına dayanan *tiyatro*; merkeze insanı ve tabiatı yerleştiren *roman*; bireyden topluma sosyal hayatın bütün alanlarına eğilen

Türk edebiyatında Avrupaî anlamda nesrin ortaya çıkışı Tanzimat’la birliktedir.

makale, edebiyattan sosyal hayata kadar her konuyu ilgi alanına dahil eden *eleştiri* gibi yeni türler, zamanla düzyazının gelişip zenginleşmesinin kapısını araladılar.

Hikâye ve Roman

Nesir türünün gelişip zenginleşmesinin arka planında *hikâye* (öykü) ve *roman* vardır. Temelde; olay, zaman ve mekân çerçevesinde insanı anlatan bir tür olan roman, ele aldığı konunun genişliği ve derinliği nedeniyle zengin ve işlenmiş bir düzyazıya ihtiyaç duyar. Tanzimat'a kadar, duygularını, düşüncelerini, hayallerini daha çok şiirle dile getiren, hatta düzyazıda bile secili kullanımlarla süse kaçan Türk edebiyatçıları, bu türü *taklitler* ve *çeviriler* sayesinde 1870'li yıllardan sonra fark etmeye başlar.

Eski Türk edebiyatında romanın yerini manzum ve mensur hikâyelerin tuttuğu görülür. Ayrıca, başlangıçta, Batı tarzındaki hikâyelerle romanı kesin çizgilerle birbirinden ayırmak mümkün değildir.

Batı tarzında hikâye ve romanın ortaya çıkışına kadar, ara dönem eserleri diyebileceğimiz roman türünü müjdeleyen eserlerle karşılaşırız ki bunlar, nesir türünü geliştirmeleri ve az da olsa zenginleştirmeleri bakımından Tanzimat sonrası Türk edebiyatı açısından önemlidir. Bu eserlerin ilk akla gelenleri şunlardır:

Muhayyelât-ı Aziz Efendi: 1796 yılında **Giritli Aziz Efendi** tarafından yazılmıştır. Eserin önsözünde yazar, başta *Binbir Gece* olmak üzere yararlandığı kaynakları belirtir.

Sergüzeşt-i Kalyopi: (1873) Yazarı **T. Abdi**'nin verdiği bilgiye göre İstanbul'da halk arasında anlatılan bir hikâyenin yazıya geçirilmiş şeklidir.

Müsameretnâme: Emin Nihat Bey'in yazdığı ve 1870-1871 yıllarında bölüm bölüm yayımlanan bu eser *Binbir Gece Masalları* ile ve **Boccacio**'nun *Decameron*'unu çağırıştır. Gece sohbetleri şeklinde oluşturulan bu eserin anlatım tarzı; birkaç arkadaşın bir gece bir evde buluşarak, önce çeşitli gazete haberlerini okumaları, daha sonra içlerinden birisinin başından geçenleri anlatması şeklindedir.

Kıssadan Hisse: 1870 yılında **Ahmet Mithat Efendi** tarafından yayımlanan bu eserdeki hikâyelerin bir kısmı **Aisopos** ve **Fenelon**'dan çeviri, bir kısmı da yerli hikâyelerdir.

Letâif-i Rivâyat: 1870 yılında yine **Ahmet Mithat Efendi**'nin yayımladığı ve Avrupa tarzı Türk hikâyeciliğinin başlangıcı olarak kabul edilen bu eser, toplam 28 hikâyeden oluşmaktadır.

Yukarıda kısa kısa tanıttığımız bu eserlerden ve Ermeni harfleriyle basılmış birkaç hikâyeden sonra (Mesela, **Vartan Paşa**'nın *Akabi Hikâyesi* ile **Evangelios Misaidilis**'in *Temaşa-i Dünya'sı*) ilk Türk romanı ortaya çıkar:

Taaşuk-ı Talat ve Fitnat: 1872 yılında, **Şemsettin Sami** tarafından yazılan bu eser Türk edebiyatının yazılış tarihi bakımından ilk romanı olarak kabul edilir. Yazar bu eseri 22 yaşında kaleme almıştır. Genç yaşta roman türüyle tanışan Şemsettin Sami'nin, bir daha bu türe yaklaşmaması ilginçtir. Dolayısıyla yazar, romancılık tarihimizde, romancı kimliğiyle değil, ilk romanı yazmasıyla öne çıkar. 1872-1873 yılları arasında *Hadîka* gazetesinde tefrika edilen bu eserin konusu kız çocuklarının eğitimi ile görücü usulüyle evlenmedir. Eser, kelime kadrosu ve anlatım tekniği bakımından eski edebiyatın etkisinden kurtulamamıştır. Mesela, Fitnat'ın tanıtıldığı paragrafın divan edebiyatındaki sevgili tasvirlerinden farkı yoktur:

"Fitnat Hanım cismi narin, boyu orta, gözleri, kaşları simsiyah, örme saçları arkasından beline dek uzanmış, rengi süt gibi bembeyaz, burnu gayetle düzgün, bokka

Eski Türk edebiyatında romanın yerini manzum ve mensur hikâyelerin tuttuğu görülür.

1872 yılında, **Şemsettin Sami** tarafından yazılan *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, Türk edebiyatının yazılış tarihi bakımından ilk romanı olarak kabul edilir.

gibi ufak ağzı, lâl gibi iki dudak ve inci gibi bembeyaz ve ufak dişler ile tezyîn olunmuş. Velhâsıl büsn-i mücessem denmeğe şâyân on beş yaşında bir kız idi."

İntibah: 1876 yılında **Namık Kemal** tarafından yazılan bu eser Türk edebiyatının ilk edebî romanı olarak kabul edilmektedir. Namık Kemal, bu eseri yazarken, *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* ile **Dumas Fils**'in *La Dameaux Camelia*'dan (*Kamelyalı Kadın*) etkilenmiştir. Eser, 1876 yılında Vakıf Matbaasında cüzler halinde basılmaya başlanmış ve ilk baskısı çeşitli eksikliklerle yapılabilmektedir.

İntibah'ta, romanın başkahramanı Ali Bey'in şahsında, tutku haline gelmiş bir aşkın, toy bir insanda meydana getirdiği her türlü olumsuzluk ayrıntılı bir şekilde dile getirilmektedir.

Yine 1880 yılında Namık Kemal'in, romantizmin ve dolayısıyla **Victor Hugo**'nun etkisiyle yazdığı, *ilk tarihî roman* olan *Cezmi* de romancılık tarihimiz açısından önemlidir.

Celâl Mukaddimesi'nde roman kavramının Türk edebiyatındaki ilk tanımlarından birini "... romandan maksat güzêrân (geçme, yaşanma) etmemişse bile güzêrânı imkân dahilinde olan bir vakayı ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâtâ müteallik (ait) her türlü tafsilâtıyla (ayrıntı) beraber tasvir etmektir." şeklinde yapan Namık Kemal, bu tanımda, realist ve toplumun değerlerini göz ardı etmeyen bir tavır takınır ki bu, onun aksiyoner kişiliğiyle de örtüşür.

Felâtn Bey'le Rakım Efendi: 1876 yılında **Ahmet Mithat Efendi** tarafından yazılan bu eser Kırkanbar Matbaasında basılmıştır.

Romanın konusu; Batılılaşmanın yanlış anlaşılmasını temsil eden, bununla birlikte kimlik bunalımı yaşayan alafranga bir tip olan Felâtn Bey ile Doğuya ve Batıya ait değerleri kişiliğinde bir araya toplamış Rakım Efendi arasındaki tezattır. Romandaki Rakım Efendi biraz da Ahmet Mithat'ın kendisidir.

Araba Sevdası: 1885 yılında **Recaizade Mahmut Ekrem** tarafından kaleme alınan bu eser 1896 yılında Servet-i Fünûn dergisinde resimli olarak tefrika edilmiştir.

Başkahramanı Bihruz Bey adında mirasyedi bir paşa çocuğu olan roman, Tanzimat'tan sonra Türk toplumunda görülmeye başlanan alafranga tiplerle alay etmek için yazılmıştır. Türk edebiyatında "iç konuşma" ve derinlere inmeyen "bilinç akımı" tekniklerinin ilk defa kullanıldığı bu eser; kuruluşu, konusu, tipleri, psikolojik tahlilleri ve tasvirleri bakımından *ilk realist Türk romanı* olarak kabul edilebilir.

Sergüzeşt: 1888'de **Samipaşazade Sezai** tarafından yazılmıştır. Dilber adında esir bir kızın acıklı maceralarının anlatıldığı bu eserde, esaret gibi aktüel bir konunun estetik bir şekilde işlenmesi önemlidir. Sezai bu eseriyle, roman unsurlarını usta bir şekilde kaynaştırmış ve insan-mekân ilişkisini ustaca işlemiştir.

Sezai, Avrupaî anlamda ilk kısa hikâyeyi yazan yazarımız olması bakımından da Türk edebiyatında çok önemli bir yere sahiptir.

Zebra: **Nabizade Nazım** tarafından yazılan bu eser, 1896 yılında Servet-i Fünûn'da tefrika edilmiş; daha sonra kitap olarak yayımlanmıştır. Romanda Zehra adını taşıyan zengin bir tüccar kızının hikâyesi anlatılmaktadır.

Ayrıca, **Nabizade Nazım**'ın yazdığı *Karabibik* (1890) *ilk köy romanı* olması bakımından önemlidir.

Şemsettin Sami ilk romanımızı yazmış; fakat daha sonra bu türle ilgilenmeyerek daha çok bilimsel çalışmalara yönelmiştir. Türk romancılığında bu işi bir meslek olarak benimseyen ve yazdığı 60'a yakın hikâye ve roman kitabıyla rûstünü ispat eden Ahmet Mithat Efendi meslekî bağlamda ilk romancımızdır. *İntibah* romanında faydalı ile güzeli birleştiren Namık Kemal, romancılık tarihimizin önemli köşe

1885 yılında **Recaizade Mahmut Ekrem** tarafından kaleme alınan *Araba Sevdası*, kuruluşu, konusu, tipleri, psikolojik tahlilleri ve tasvirleri bakımından ilk realist Türk romanı olarak kabul edilebilir.

taşlarından birisidir. Samipaşazade Sezai'de ise roman türü, Halit Ziya'dan ve dolayısıyla Servet-i Fünûn'dan önce, ilk defa unsurları arasında sıkı ilişkiler bulunan organik bir yapı bütünlüğüne kavuşmuştur.

Tiyatro

Karagöz, orta oyunu, meddah ve köy seyirlik oyunları Türk edebiyatında tiyatro türünün ilk şekilleri olarak düşünülebilir.

Batı tarzı tiyatro, bizde Tanzimat sonrası Türk edebiyatında görülmeye başlanmıştır.

Karagöz, orta oyunu, meddah ve köylerdeki seyirlik oyunlar Türk edebiyatında tiyatro türünün ilk şekilleri olarak düşünülebilir; fakat Batı tarzı tiyatro bizde Tanzimat sonrası Türk edebiyatında görülmeye başlanmıştır.

Batı tarzı tiyatronun kendi mantığı içinde bizim yabancısı olduğumuz birçok olmazsa olmazları vardır. Bunlar; tiyatro binası, erkek ve özellikle kadın tiyatro sanatçısı, yazılı tiyatro metni veya senaryosudur. Bu türe ilgi duyan seyirci faktörünü de bunlara ekleyebiliriz. Dolayısıyla, bütün bu unsurların tamamlanmasında ortaya çıkan sorunlar, Avrupaî anlamda tiyatro metninin yazılmasını ve sahneye konmasını uzun süre geciktirmiştir.

Türk ve dünya edebiyatının insanlar üzerinde en etkili olmuş edebî türlerinin başında tiyatro gelmektedir. Çünkü tiyatro türü ile birlikte, gösterme tekniği, bir anlatım ve sunma tarzı olarak devreye girmektedir ki bu teknik kendisinden sonraki birçok türü de yakından etkilemiştir. Bir edebî tiyatro metnini sahnede canlandırmak, görsel belleği de harekete geçirdiğinden edebî eseri daha etkileyici bir şekle sokmaktadır. Ayrıca tiyatro eserleri sahnede oynanmak için yazıldığından, dilin sadeleşmesine de ciddi anlamda katkı sağlamıştır.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında tiyatro bahsiyle ilgili ilk teorik yazılardan biri Namık Kemal'e aittir. "Tiyatro" başlığını taşıyan bu yazısında **Namık Kemal**, bu türün, taklit yoluyla insanları eğlendirerek eğitmesi üzerinde durur:

"Tiyatro eğlencedir, fakat insanlık düşüncesinin icat ettiği eğlencelerin hepsinden üstün ve hepsinden faydalıdır.

.....

- Tiyatro nedir?

- Âdeta taklit.

- Neyi taklit ediyor?

- İnsanın durumlarını!

Şu dört cümlecik, tiyatronun en faydalı bir eğlence olduğunu meydana çıkarmaya kâfidir, sanırım.

Eğlencede, ibret veren bir durumdan büyük bir fayda düşünülebilir mi?"

Tiyatro türünün Türk kültüründe kurumsallaşmasını ve kabul görmesini sağlayan etkenlerden birkaçı şöyle sıralanabilir:

- 1842'de **Venedikli Cüstinyan**'ın Galatasaray'daki Fransız Tiyatrosunda bir İtalyan topluluğunun İtalyanca komedi temsil etmesi,
- Avrupa'dan gelen değişik tiyatro gruplarının 1845'ten itibaren Beyoğlu'ndaki Hristaki Pasajında "Naum Tiyatrosu"nda temsiller vermesi ve bu temsillerin Türkçe tercümelerinin *Ceride-i Havadiş*'te yayımlanması,
- 1856 yılında **Mıgırdıç Beşiktaşlıyan**'ın idaresinde bir grubun temsiller vermesi,
- 1859 yılında **Arakel Altündüri**'nin, *Şark Tiyatrosu*'nu kurması,

Avrupaî Türk tiyatrosu "Osmanlı Tiyatrosu"nun kurulmasıyla ortaya çıkar. 1867 yılında **Güllü Agop**'un kurduğu bu tiyatro, 1868 yılından itibaren Gedikpaşa Tiyatrosunda Türkçe temsiller vermeye başlar. Burada; **Ahmet Vefik Paşa**'nın eserle-

rinden bir kısmı, **Abdülhak Hamit**'in ilk eserleri; **Teodor Kasap**'ın, **Ali Bey**'in eserleri, **Ahmet Mithat Efendi**'nin *Eyvah*'ı, **Şemsettin Sami**'nin *Besa*'sı, **Ebuzziya**'nın *Ecel-i Kaza*'sı, **Recaizade Mahmut Ekrem**'in *Vusla*'ı oynanmıştır.

Batılı tarzda ilk tiyatro eserlerini yazan bu dönemin sanatçıları; **Şinasi, Ali Haydar, Direktör Ali Bey, Ebuzziya Tefik, Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal, Şemsettin Sami** ve Molière'den yaptığı uyarlamalarla **Ahmet Vefik Paşa**'dır. Ayrıca bu şahsiyetlere **Teodor Kasap, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit, Manastırlı Rifat, Hasan Bedrettin, Mehmet Şemsettin** ve **Ali Ferruh** da eklenebilir. Tanzimat Dönemi yazarlarının hemen hepsinin tiyatro türünde eser vermesi veya bir şekilde bu türle ilgilenmesi, tiyatronun öneminin o dönemde anlaşıldığını gösterir.

Türkçede Batı tarzında yazılmış ilk tiyatro eseri **İbrahim Şinasi Efendi**'nin *Şair Evlenmesi*'dir. 1859 yılında yazılmış aynı yıl hem Tercüman-ı Ahvâl'de tefrika edilen hem de kitap olarak basılan bu eserin konusu *görmeden evlenmedir*. Birbirlerini seven şair Müştak Bey ile Kumru Hanım evleneceklerdir. Kızın ailesi ve ona destek verenler şair Müştak Bey'e Kumru Hanım yerine, onun evde kalmış, çirkin ve huysuz ablası Sakine'yi nikâhlamak isterler. Kurulan tuzak son anda bozulur ve Müştak Bey sevdiğine kavuşur.

Şinasi, bu oyununda, orta oyunu ve karagöz geleneğinden yararlanmıştır. Oyun esas itibarıyla, yanlış anlamanın peşi sıra getirdiği komik unsurlar üzerine kuruludur. Şahıslar arasında geçen konuşmalarda halk deyimlerine ve atasözlerine yer verilmiştir. Şinasi, bu eserinde, halkın konuştuğu dili kullanmaya çalışır. Şahısların adlarının kişilikleriyle örtüşmesi de tiyatrodaki dikkati çeken bir başka özelliktir.

Ali Haydar, bizde ilk trajedi yazarıdır. Eserleri iki manzum trajedi *Sergüzeşt-i Perviz* (1866) ve *Sasaniyan Hükümdarlarından İkinci Ersas'ın Sergüzeşt-i* (1866) ile manzum komedisi *Rüya Oyunu*'dur (1875).

Direktör Mehmet Âli Bey'in bilinen beş tiyatro eseri vardır. Yazarın kendi eserleri, *Misafiri İstiskal* (1870), *Kokona Yatıyor* (1870), *Geveze Berber* (1873); operet türünde eseri: *Letafet* (1897) ve Molière'den adapte eseri *Ayyar Hamza*'dır (1871).

Ahmet Vefik Paşa, Molière'den yaptığı adapte ve çevirilerine 1869'da başlar.

Nesir uyarlamaları: *Tabib-i Aşk, Zorakî Tabip, Azarya, Zor Nikâhı, Merakî, Pırpır Kibar, Dekbazlık*.

Manzum uyarlamalar: *Savruk, Kocalar Mektebi, Kadınlar Mektebi, Tartüf, Aşk-ı Musavver, Adamcıl, Okumuş Kadınlar, İnfial-i Aşk, Dudukuşları, Don Cívani ve Yorgaki Dandani*.

Namık Kemal, ilk tiyatro teorisyenimiz olmasının yanı sıra, bu türde yazdığı altı eseriyle tiyatroyu edebî tür olarak en fazla ileriye taşıyıp geliştiren insandır. Tiyatro eserleri; *Vatan yabut Silistre, Gülnihal, Âkif Bey, Kara Belâ, Zavalh Çocuk ve Celâleddin Harzemşah*'tır.

Namık Kemal'in, devrinde ve sonraki devirlerde üzerinde en çok durulmuş, en çok konuşulmuş, en fazla ilgi uyandırmış eseri *Vatan yabut Silistre*'dir. 1 Nisan 1873 tarihinde İstanbul'da Gedikpaşa Tiyatrosunda oynanan bu eser, zamanında çok büyük yankılar uyandırmıştır. Eserin konusunu 1853 Türk-Rus Savaşı'nda, gönüllü olarak cepheye giden sevgilisi İslâm Bey'in ardından onunla birlikte savaşmak için asker kıyafetine girip Silistre Müdafaası'na katılan Zekiye adında genç bir kızın aşkı oluşturur. Namık Kemal, bu eserin konusunu, 1853 yılında dedesiyle birlikte gittiği sınır şehri Kars'ta, asker kıyafetine girerek sevgilisinin ardından orduya katılan bir genç kızın hikâyesinden almıştır.

Türkçede Batı tarzında yazılmış ilk tiyatro eseri **İbrahim Şinasi Efendi**'nin *Şair Evlenmesi*'dir.

Sergüzeşt-i Perviz (1866) ve *Sasaniyan Hükümdarlarından İkinci Ersas'ın Sergüzeşt-i* (1866) adlı manzum trajediler, ilk trajedi yazarımız **Ali Haydar**'ın eserleridir.

İlk tiyatro teorisyenimiz olan **Namık Kemal**, bu türde yazdığı altı eseriyle tiyatroyu edebî tür olarak en fazla ileriye taşıyıp geliştiren insandır.



Tanzimat Dönemi yazarlarının hemen hepsinin tiyatro türünde eser vermesi sizce neyin göstergesi olabilir?

Edebiyat Teorisi ve Eleştiri

Yenileşen hayat ve bu hayatın yavaş yavaş oluşturduğu kültürel ortam o güne kadar varlığı pek hissedilmeyen veya belli mahfillere sıkışmış olan edebiyatı kamuoyunda üzerinde durulan, düşünülen ve tartışılan bir konu hâline getirmiştir. Bunlardan biri ve belki de en önemlisi edebiyatın çerçevesinin çizilmesi çabalarıdır. Bu noktada ilk akla gelen sorular “edebiyat nedir, neyi ele almalıdır, dilin ve dolayısıyla edebiyatın temel ihtiyaçları ve problemleri nelerdir, edebiyat sosyal hayatın neresinde durmalıdır, yeni türler veya türlerin kendi içindeki zorunlu değişiklikler edebiyatı nasıl etkileyecektir ...” şeklinde özetlenebilir. Bütün bu sorularla ortaya çıkan temel gerçek, “edebiyata o güne kadarki yaklaşımların hiçbirinin artık onu açıklamaya ve çerçevesini çizmeye” yetmediğidir. O hâlde, yeni yaklaşımlara, yeni bakış açılarına ihtiyaç vardır ve bu da Tanzimat sonrası aydınlarının bu konuyu bütün yönleriyle ele alıp işlemeleriyle olabilecektir.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında rastladığımız ilk tartışma 1864 yılında *Rûznâme-i Ceride-i Havadis* ile *Tasvîr-i Efkar* gazetelerinde cereyan eder ve bu dönem edebiyatının yol açıcı en önemli şahsiyetlerinden biri olan **Şinasi** bu edebî tartışmanın tarafıdır. “Mesele-i mebhuse’ün anha” adıyla da maruf olan bu tartışmada temel problem bazı Arapça terkiplerin nasıl yazılacağı meselesidir.

Mizaç itibarıyla tartışmaya/polemige çok da meyilli olmayan Şinasi’nin bu konuyu bir başka ve sonuncu defa ele alışı *Fâtîn tezkiresi* dolayısıyladır ki burada da yazar edebiyat tarihi meselesine Batılı anlamda yaklaşımlar sergiler. Bu yaklaşımlar şunlardır:

- Edebiyat konularıyla ilgili bazı notlar bulunmalı,
- Yüksek rütbeli kimselerin biyografilerinde abartılı hükümlere yer verilmeli, söz rüşvetleri olmamalı,
- Başka şairlerin intihal (çalıntı) olduğu bilinen şiirleri açıklanmalı,
- Her şairin ne kadar şiiri olduğu, varsa başka bir bilimdeki ustalığı imkân ölçüsünde belirtilmeli,
- Tezkirede yer alan ifade ve anlatım yanlışları düzeltilmelidir.

Şinasi’nin geçerliliğini bugün de devam ettiren bu yaklaşımları, onun konuya ne kadar vâkıf olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Eleştiri (tenkit) bahsinde Şinasi’den sonra dikkatimizi çeken bir başka şahsiyet **Namık Kemal**’dir. Hatta Namık Kemal edebiyat tarihimizin “ilk eleştirmeni” olarak da düşünülebilir. O, “Lisân-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” isimli makalesiyle “Türk edebiyat ve fikir hayatında dil ve edebiyatın problemlerini ilk ve en geniş olarak ele alan, yol açıcı edebiyatçımız ve eleştirmenimizdir. Namık Kemal, edebî tenkitlerinde sadece eski edebiyatı eleştirmekle kalmaz, yeni edebiyatın nasıl olması gerektiğini de belirtir. Devrindeki hemen hemen hiçbir edebiyat faaliyetine uzak kalmayan Kemal, edebiyatı halkı aydınlatmanın bir aracı olarak görür. Ona göre,

- Halkı aydınlatacak edebiyatın gerçeğe, tabiata ve akla uygun olması,
- Mübalağadan kaçınıp fikri geliştirici, millî ve medenî birliği sağlayıcı özellikleri bünyesinde taşıması,
- Yazıldığı gibi okunması ve tatsız söz sanatlarından arınması,
- Bütün bunlarla birlikte yeni türleri ifade edecek güce ulaşması gerekir.

Eleştiri (tenkit) alanında Şinasi’den sonra dikkatimizi çeken ilk kişilik **Namık Kemal**’dir.

Namık Kemal'in "Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir" isimli yazısının dışındaki tenkidî eserlerinin başlıcalarını şu şekilde sıralayabiliriz: *Tabrib-i Harâbat*, *Takîb*, *İrfan Paşa'ya Mektup*, *Babâr-ı Dâniş Mukaddimesi*, *İntibah Mukaddimesi*, *Mes-Prison Muâbezenâmesi*, *Renan Müdâfaanâmesi* ve *Mukaddime-i Celâl*.

Namık Kemal, edebiyat tarihimizin "ilk eleştirmeni" olarak düşünülebilir.

Tanzimat Döneminde eleştiri konusunda dikkati çeken bir diğer kişilik de **Ziya Paşa**'dır. "Şiir ve İnşâ" makalesinde divan edebiyatını reddedip bizim gerçek edebiyatımızın halk edebiyatı olduğunu söyleyerek âdeti edebiyatımızda devrim yapan Paşa, daha sonra Harâbat Mukaddimesinde kapılarını eski edebiyata tekrar açarak çelişkiye düşer ve Namık Kemal'in çok ciddi tenkitlerine muhatap olur.

Yine aynı dönemin sanatçısı olan **Ahmet Mithat Efendi**, hem bu zaman hem daha sonra değişik atışmaların tarafı olmasının yanı sıra, Türk edebiyatının en önemli polemiklerinden biri olan "dekadanlık" tartışmasına sebep olan kişi olarak da dikkatimizi çeker.

Tanzimat'ın ikinci kuşağında ilk dikkatimizi çeken şahsiyet olan **Abdülhak Hamit**, edebiyat meselelerine "eleştirmen gibi değil sanatkar gibi" bakar. Hamit, eleştirilerini daha çok şiirleriyle ve mukaddimeleriyle dile getirir. **Recaizade Mahmut Ekrem** ile birlikte tenkidin sınırlarını ve etki alanını genişletirler.

Abdülhak Hamit, eleştirilerini daha çok şiirleriyle ve mukaddimeleriyle dile getirir.

Ekrem'in, Mekteb-i Mülkiye öğrencileri için yazdığı *Talim-i Edebiyat* hem döneminde hem de kendisinden sonra bu alanda büyük bir boşluğu doldurmuş ve bu konuyla ilgili dikkatleri üzerine çekmiştir. *Zemzeme III* ile *Takdir-i Elhân* tenkit alanında dikkati çeken diğer eserleridir. Ekrem'in teorisyenliği yanında gençler üzerindeki etkisi ve *Servet-i Fünûn* edebiyatının oluşumundaki katkıları onun çığır açıcı bir şahsiyet/üstat olarak değerlendirilmesinin ana sebebidir.

Tanzimat Döneminde dikkati çeken diğer şahsiyetler, daha çok "tenkit kavramı" üzerinde duran **Mizancı Murat**'la birlikte; ilk pozitivist ve natüralist olmasının yanı sıra birçok Batılı önemli sanatçıyı Türk edebiyatına tanıtmalarıyla bilinen **Beşir Fuat**'tır.

Bu dönemde unutulmaması gereken bir başka sanatçı da **Muallim Naci**'dir. "Zemzeme-Demdeme"nin taraflarından biri olan yazar, "*İstılabat-ı Edebiye*"si ile de dikkati çeken diğer bir şahsiyettir.

Tanzimat Dönemine bütün olarak baktığımızda tenkit konusunda üzerinde durulan bahisleri; genel olarak edebiyat ve edebiyat anlayışları, eski-yeni çatışmaları, gerçekçilik-romantiklik tartışmaları, şiir ve şiirde gerçek ve hayal konusu üzerine değerlendirmeler, vezin-kafiye meselesi, tiyatro, roman ve dil üzerine değerlendirmeler şeklinde özetleyebiliriz.

Özet



İki temel edebî tür olan şiir ve nesir türünü ana hatlarıyla tanıyabilmek.

Zaman zaman aralarında birbirlerinin anlatım tekniklerinden yararlanma sonucunda ortaya çıkan türler arası geçişler görülse de edebiyatın iki ana türü *şiir* ve *nesir*dir. Örneğin, *nesir* tarzıyla yazılan *mensur şiir* ve *secili anlatım* şiirin nesir türüne; *şiir* tarzıyla *manzum olarak hikâye anlatma* ve *eleştiri yapma* da nesir türünden şiire geçen nitelikler olarak düşünülebilir. Fakat bütün bunlar bu türlerin karakteristik özelliklerini değiştirmez.



Şiir ve nesir türünün Tanzimat sonrası Türk edebiyatında şekil ve içerik yönünden değişimini anlayabilmek.

Tanzimat sonrası Türk toplum hayatında hemen her alanı etkileyen değişimler edebî türleri de şekil ve içerik bakımından etkilemiştir. Hem şekil hem de içerik değişikliklerinde Batı edebiyatının ve özellikle çeviri türünün çok büyük rolü vardır. Bu bahse verilebilecek en güzel örnekler; bir klâsik Türk edebiyatı nazım şekli olan kasidenin geçirdiği şekilsel ve içeriksel değişimler ile *ottava-rima* nazım şeklinin Türk edebiyatına girmesidir.



Eskinin devamı olan klâsik türler ile, yeni ve daha çok Batı'dan çeviri yoluyla edebiyatımıza geçen modern türlerin gelişimini ve dönüşümünü fark edebilmek.

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında şekil bağlamında çok önemli değişiklikler olmamıştır. Fakat çeviriler aracılığıyla edebiyatımıza giren yeni türler kendi şekilleriyle birlikte Türk edebiyatına girmiştir. Şinasi'nin, Lamartine'in *Meditations*'undan çevirdiği "kıta"lar, *İlâhî, Münâcaat, Eşek ile Tilki Hikâyesi, Arz-ı Muhabbet* gibi manzumelelerinde denediği yeni şekiller bu bahsin ilk örnekleri olarak düşünülebilir.

Kendimizi Sınayalım

1. Ethem Pertev Paşa'nın Victor Hugo'dan çevirdiği *Tıfl-ı Naim* adlı şiirin nazım şekli aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Balad
- b. Terza rima
- c. Ottava-rima
- d. Serbest müstezat
- e. Rondo

2. *Hürriyet, eşitlik, adalet, millet, medeniyet resulü* gibi kavramlar, hangi edebiyat döneminde Türk edebiyatında edebiyatçıların ana konuları haline gelmiştir?

- a. Divan edebiyatı
- b. Tanzimat edebiyatı
- c. Ara Kuşak
- d. Servet-i Fünûn
- e. II. Meşrutiyet

3. "Senin koymuş olduğun kanun padişaha haddini bildirir." diyen Tanzimat Dönemi yazarı, aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Namık Kemal
- b. Abdülhak Hamit
- c. Namık Kemal
- d. Ziya Paşa
- e. Şinasi

4. "Eskiden gerçekleşmesinin asla mümkün olmadığı düşünülen şeyler gerçekleşti. Bu da eski bilgi anlayışını, hayata bakış tarzını belki de kökünden yıktı" ifadesi aşağıdaki Tanzimat Dönemi yazarlarından hangisine aittir.

- a. Sadullah Paşa
- b. Akif Paşa
- c. Münif Paşa
- d. Cevdet Paşa
- e. Ali Paşa

5. "Hangi senede olduğu hatırımda değildir. Fakat zannıma göre yetmiş sekiz sene-i hicriyesinde (1861) olacak, bir ramazan günü kitap aramak için Sultan Bâyezit Câmii avlusunda sergilere girdim. Elime tâlik yazı litograf basma ile bir kâğıt parçası tutuşturdular, yirmi de para istediler. Parayı verdim, kâğıdı aldım. Üstünde, 'İlâhî' ünvânını gördüm. Derviş Yunus ilâhisi zannettim. Bununla beraber, okumaya başladım. O ilâhî neydi bilir misin, neydi? Beni, yazdığım yazının şimdiki derecesine îsâl etmeye(ulaştırmaya), milletin lisânını şimdiki hailine getirmeye sebep-i müstakil (tek neden) olan ilâhî bir ilâhî idi. Sade fikre ne kadar da yakışıyor." görüşü Tanzimat Dönemi yazarlarından hangisine aittir?

- a. Şinasi
- b. Ziya Paşa
- c. Muallim Naci
- d. Namık Kemal
- e. Ahmet Vefik Paşa

6. Encümen-i Şuarâ ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi **yanlıştır**.

- a. 1861 yılında kurulmuştur.
- b. Avrupaî anlamda ilk edebî topluluk olarak düşünülebilir.
- c. En genç üyesi Namık Kemal'dir.
- d. Toplantıları daha çok Leskofçalı Galip idare etmektedir.
- e. Fransız edebiyatını örnek almışlardır.

7. *Mubayyelât-ı Aziz Efendi* ve *Sergüzeşt-i Kalyopî*'nin yazılış tarihleri aşağıdakilerin hangisinde doğru olarak verilmiştir.

- a. 1796/1836
- b. 1796/1873
- c. 1839/1876
- d. 1851/1856
- e. 1873/1856

8. *Felâh-ı Beyle Rakım Efendi* adlı romanın yazıldığı tarih ve yazarı aşağıdakilerin hangisinde doğru olarak verilmiştir?

- 1872 Şemsettin Sami
- 1876 Namık Kemal
- 1876 Ahmet Mithat Efendi
- 1885 Recaizade Mahmut Ekrem
- 1896 Nabizade Nazım

9. 1860 yılında *Tercüman-ı Ahvâl* gazetesinde tefrika edilip aynı yıl kitap olarak basılan tiyatro eseri, aşağıdakilerden hangisidir?

- Vatan yabut Siliste*
- Akif Bey*
- Şair Evlenmesi*
- Cimri*
- Geveze Berber*

10. “*Lisân-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmil*dir” isimli yazısının dışındaki başlıca eleştiri yazıları *Tabrib-i Harâbat*, *Takîb*, *İrfan Paşa’ya Mektup*, *Babâr-ı Dâniş Mukaddimesi*, *Mes-Prison Muâhazenâmesi*, *Renan Müdâfaanâmesi* ve *Mukaddime-i Celâl* olan Tanzimat Dönemi yazarı, aşağıdakilerden hangisidir?

- Şinasi
- Recaizade Mahmut Ekrem
- Muallim Naci
- Namık Kemal
- Mizancı Murat

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. c | Yanıtınız yanlışsa, “Şiir” bölümünü yenliden okuyunuz. |
| 2. b | Yanıtınız yanlışsa, “Şiir” bölümünü yenliden okuyunuz. |
| 3. e | Yanıtınız yanlışsa, “Şiir” bölümünü yenliden okuyunuz. |
| 4. a | Yanıtınız yanlışsa, “Şiir” bölümünü yenliden okuyunuz. |
| 5. d | Yanıtınız yanlışsa, “Şiir” bölümünü yenliden okuyunuz. |
| 6. e | Yanıtınız yanlışsa, “Encümen-i Şuarâ” bölümünü yenliden okuyunuz. |
| 7. b | Yanıtınız yanlışsa, “Hikâye ve Roman” bölümünü yenliden okuyunuz. |
| 8. c | Yanıtınız yanlışsa, “Hikâye ve Roman” bölümünü yenliden okuyunuz. |
| 9. c | Yanıtınız yanlışsa, “Tiyatro” bölümünü yenliden okuyunuz. |
| 10. d | Yanıtınız yanlışsa, “Edebiyat Teorisi ve Eleştiri” bölümünü yenliden okuyunuz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Tanzimat Döneminde şiir anlayışında yaşanan en önemli dönüşüm “parça güzelliği”nden “bütün güzelliği”ne geçiştir.

Sıra Sizde 2

Tanzimat şairleri şiiri, halk diline yaklaştırma çabalarında başarılı olamamışlardır.

Sıra Sizde 3

Tanzimat Dönemi yazarlarının hemen hepsinin tiyatro türünde eser vermesi, bu türün öneminin o dönemde anlaşıldığını gösterir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Göçgün, Ö. (2007). **Belgelerle Yeni Türk Edebiyatı Tarihi**. Ankara: Nisan Yayınları.
- Okay, O. (2005). **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (1956). **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yetiş, K. (1989). **Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yıldız, S. (2006). **Tanzimat Dönemi Edebiyatı**. Ankara: Nobel Yayınları.

5

Amaçlarımız

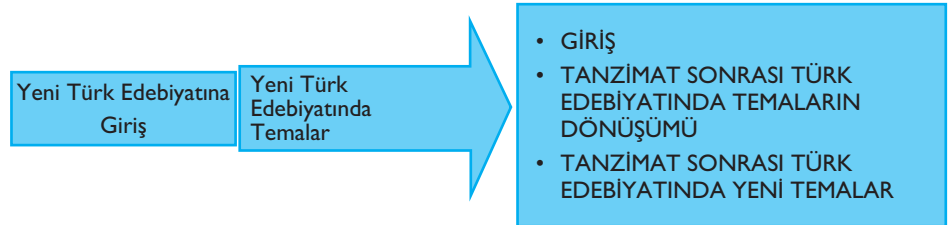
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Yeni Türk edebiyatında ikilik fikrinin ortaya çıkışı ve çeşitleri hakkında bilgi sahibi olabilecek,
- Tanzimat sonrası Türk edebiyatında temaların dönüşümünü kavrayabilecek,
- Tanzimat sonrası Türk edebiyatında ortaya çıkan yeni temalar hakkında fikir sahibi olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- İkilik
- Tema
- Temaların dönüşümü
- Kahramanlık
- Devlet büyüklerini övme
- Devlet büyüklerini yeme
- Dinî temalar
- Hayal ve gerçek
- Görücü usulüyle evlenme
- Esaretten hürriyete
- Eğitim
- Vatan
- Tarih
- İnce hastalık

İçerik Haritası



Yeni Türk Edebiyatında Temalar

GİRİŞ

Yeni Türk edebiyatının en temel niteliklerinden birisi; oturmuş, klâsik değer yargıları ile yeni değer yargılarının mücadelesi ve bu mücadelenin sonucunda bu iki çatışma alanının toplumda ve edebiyatta kendilerine yer bulma çabasıdır. Bu durum, toplumda, zamanla ortaya çıkacak ve etkisi yer yer bugüne kadar devam edecek olan “*zibniyet ve davranış ikiliği*”ne zemin hazırlamıştır. Toplumsal hayatta göze çarpan bu *ikiliklerin* en dikkat çekici olanlarını şöyle sıralayabiliriz:

Matbaa-hattatlık mesleği,
Alaturka-alafranga,
Alaylı-mektepli,
Eski-yeni,
Klâsik-modern,
Bilim ve fazilet-cehalet
Doğu-Batı

Cumbalı ev-köşk, saray ve apartman daireleri.

Dolayısıyla yukarıdaki bu ikiliklerden de yola çıkarak, **Ahmet Hamdi Tanpınar**’ın ifadesiyle “modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar” diyebiliriz. Bu ifadedeki *kriz* sözcüğü “ikilem ve çatışma” anlamındadır.

İkilik: Özellikle Tanzimat’tan sonra, toplum hayatını hemen hemen her yönüyle etkileyen yeniliklerin ardından ortaya çıkan ve yüzyıllardır kendini gösteren kavram, kurum ve dönüşümlerin günlük hayatta yan yana varlıklarını sürdürmeleri anlamına gelir.

TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA TEMALARIN DÖNÜŞÜMÜ

Bilimde, sanayide, edebiyatta, kültürde ve düşüncede Avrupa’nın uzun bir süreç sonucunda geldiği nokta, Tanzimat’tan sonraki Türk aydınını yakından ilgilendirmeye başladı. 1859-1860’lı yıllardan sonra Avrupa’nın özellikle kültür ve edebiyat alanlarında Türk edebiyatı üzerindeki etkisi belirgin olarak hissedilir oldu. Bu etkinin somut olarak görüldüğü ilk yer edebî temalardır.

Avrupa’nın etkisiyle hemen hemen her alanda değişme ve gelişmeler, o güne kadar daha çok durağan bir görüntü veren kültür, düşünce, toplumsal hayat ve inanç dünyası gibi toplumun ana unsurlarını oluşturan yapısını etkilemeye başlar. Bu noktada önce bazı ana temaların içeriklerinin ele alınış şekilleri değişir. Daha sonra Avrupa kültür ve edebiyatının etkisiyle yeni temalar kendisini gösterir. Bunlardan ilki -yani eski temaların ele alınışlarının ve içeriklerinin değişmesi- Tanzimat Döneminin karakteristik özelliği olan ikiliğe zemin hazırlarken, ikincisi -Tanzimat’tan sonra Avrupa’nın etsyile Türk kültürüne yeni giren temalar- toplumun kültürel bağlamda değişiminin öncüsü olur.

Tema, herhangi bir sanat eserinde işlenen konudur.

Türk milletinin değerler sisteminde ciddi bir aşınmaya neden olan bu *ikilik* ve *dönüşümü* Türk edebiyatında en güzel ve en çarpıcı şekilde ifade eden **Ziya Paşa** olmuştur. Ziya Paşa, “Terkib-i Bend”inin “yeni çıktı” redifli bölümünde bu ikilik ve dönüşümü şöyle anlatır:

İkbâl için abbâbı si'âyet yeni çıktı
Bilmez idik evvel bu dirâyet yeni çıktı

(Biz eskiden böyle bir şey bilmezdik, yükselebilmek için dostları kötölemek yeni çıktı.)

Sirkat çoğalıp lâfz-ı sadâkat modalandı
Nâmûs tamâm oldu hamîyyet yeni çıktı

(Hırsızlık çoğaldı “doğruluk”un sözü moda oldu, namus bitti/ortadan kalktı, hamiyet/şeref kelimesi yeni çıktı. Yani insanlarda doğruluk ve namus kalmadı, ortalıkta bunların sadece adı dolaşır oldu.)

Düşmanlara abbâbını zemm oldu zarâfet
Dil-dârdan ağyâra şikâyet yeni çıktı

(Düşmanlara dostunu kötölemek incelik oldu, sevgiliden yabancılara şikayet etme âdeti yeni çıktı.)

Sâdıkları tabkîr ile red kâ'ide oldu
Hırsızlara ikrâm ü inâyet yeni çıktı

(Sözüne sadık kimselere hakaret etmek, huzura kabul etmemek kural oldu; buna karşılık hırsızlara ikram ve iyilik etmek yeni çıktı.)

Hak söyleyen evvel dahi menfûr idi gerçi
Hâinlere ammâ ki ri'âyet yeni çıktı

(Doğru söyleyenlerden eskiden de nefret edilirdi; ama hainlere uymak onlara saygı duymak âdeti yeni çıktı.)

Evrâk ile i'lân olunur cümle nizâmât
Elfâz ile terfih-i ra'îyyet yeni çıktı

(Bütün kanun hükümleri, yargı kararları resmî kâğıtlarla, belgelerle halka duyurulur; boş sözlerle veya sadece sözle eyleme geçmeden, halkı rahatlatma âdeti yeni çıktı.)

Âciz olanın ketm olunur hakk-ı sarîbi
Mahmûleri her yerde himâyet yeni çıktı

(Zavallı kimselerin apaçık hakları gizlenirken, çiğnenirken, arkası olan kişileri her yerde koruma âdeti yeni çıktı.)

İsnâd-ı ta'assub olunur merd-i gayûra
Dinsizlere tevcib-i revîyyet yeni çıktı

(Çalışkan ve mert kimselere tutuculuk suçu yüklenirken, dinsizlere doğru düşündükleri şeklinde değer verme âdeti yeni çıktı.)

İslâm imiş Devlet'e pâ-bend-i terakki
Evvel yoğ-idi işbu rivâyet yeni çıktı

(Güyâ İslam Dini, Devlet'in ilerleyip yükselmesine ayak bağıymış/engelmış; eskiden böyle bir şey yoktu, bu asılsız söylenti de yeni çıktı.)

Milliyyeti nisyân ederek her işimizde
Efkâr-ı Fireng'e tebâ'îyyet yeni çıktı

(Her işimizde benliğimizi unutarak, Batı'nın fikirlerine -hiçbir süzgeçten geçirmeden- teslimiyet, bağlılık yeni çıktı.)

Yukarıdaki beyitlere dikkatli bir şekilde baktığımızda; bireylerde, toplumda ve devlet adamlarında ciddi bir bozulmanın olduğunu görürüz. Hukuki düzenlemeler eyleme geçirilememekte; kâğıt üzerinde kalmaktadır. Sadakat, namus, dostluk,

sevgili, din, millet, milliyet, mertlik, dürüstlük gibi kavramlar, eskiden olduğu gibi sadece olumlu anlamlara gelmemektedirler. Yine, Ziya Paşa'nın, doğruyu söyleyenlerin, bugün olduğu gibi, eskiden de sevilmediklerini belirtmesi ilginçtir. Bütün bunlarla birlikte, bu ifadelerin, hikemî bir tarzla ve ironik bir biçimde dile getirildiklerini de göz ardı etmemek gerekir.

Kahramanlık

Türk edebiyatında işlenen ana temalardan birisi olan *kahramanlık*, hem divan edebiyatında hem de Tanzimat sonrası Türk edebiyatında değişik şekil ve içeriklerle ele alınmıştır. **Kanuni Sultan Süleyman** zamanında İstanbul'da yaşayan saltanat şairi **Baki**, bir gazelinde, bu temayı zamanının psikolojisine uygun bir dille işler. Beyitler, devrin bu önemli aydınının ruh hali ile devletin ve milletin içinde bulunduğu durumu yansıtır:

*Baş eğmezüz edâniye dünyâ-yı dîn için
Allâhbadır tevekkülümüz itimâdımız*

(Alçak dünya menfaatleri için aşağılık kimselere baş eğmeyiz; tevekkülümüz, güvenip inanmamız Allah'adır.)

Tanzimat sonrası Türk edebiyatının vatan ve kahramanlık şairi **Namık Kemal**, bu konu üzerinde ısrarla durur. Bu ısrar, yazarından ve devrinden derin izler taşıyacaktır. Namık Kemal, "*Fitrat değişir sanma, bu kan yine o kandır*" şeklindeki mısrasıyla Türk milletinin devamlılığına da vurgu yaptığı *Vatan Şarkısı* adlı şiirinde şöyle der:

*Âmâlimiz, efkârımız ikbâl-i vatandır;
Serbaddimize kal'a bizim hâk-i bedendir.
Osmanlılarız ziynetimiz kanlı kefendir
Kavgada şebâdetle bütün kâm alırsız biz.
Osmanlılarız, can verimiz, nâm alırsız biz.*

(Bütün isteklerimiz, düşüncelerimiz vatanın mutluluğu ve geleceği içindir. Vücudumuzun toprağı, sınırlarımıza kaledir. Osmanlılarız kanlı kefen süsümüzdür. Savaşta şehit düşerek en büyük isteğimizi yerine getiririz. Biz Osmanlılarız, can verimiz, ün kazanırız.)

Baki ile Namık Kemal'in bu temayı ele alışlarındaki fark, her iki devrin psikolojisini bize vermesi açısından önemlidir. Birinde kendinden emin ve güçlü bir devletin, milletin temsilcisinin gür sesi duyulmakta; diğesinde ise kaybedilmekte olan vatan karşısında bütün dikkatini onun üzerine çevirmiş, gerekirse onun için ölümü göze almış bir insan tavrı sezilmektedir. Aynı temanın, farklı zamanlarda, değişik içeriklerle dile getirilmesi, Tanzimat'tan sonra temaların içeriğinin değişmesi bahsine güzel bir örnektir.

Devlet Büyüklerini Övme

Devlet büyükleri, bazen adaletli yönetimleri, bazen cömertlikleri bazen de ellerinde bulundurdıkları imkânlar sayesinde etrafındakilerin övgüsüne mazhar olmuşlardır. Yine **Baki**, devrin padişahı için yazdığı mersiyede şöyle der:

*Şemşîr gibi rûy-ı zemîne taraf taraf
Saldın demür kuşaklı cibân pehlevânları*

(Dünyanın dört bir yanına kılıç gibi demir kuşaklı cihan pehlivanları saldın, gönderdin.)

*Aldun bezâr büt-gedeyi mescîd eyledin
Nâkûs yerlerinde okutdun ezânları*

(Binlerce puthaneyi kiliseyi) alıp mescit yaptın, çan kulelerinde ezanları okuttun.)

Kahramanlık: Yiğitlik, yiğitçe davranış.

Tanzimat Döneminin yol açıcı ana şahsiyetlerinden biri olan **Şinasi**'de de değişik insanlar için yazılan övgü şiirlerine rastlamaktayız. Bunlardan en çarpıcı olanları, şairin Paris'e gitmesine aracı olan ve ona her fırsatta sahip çıkan **Mustafa Reşit Paşa** için yazdıklarıdır.

*Sensin ol fabr-i cibân-ı medeniyet ki hemân
Abdini vakt-ı saâdet bilir ebnâ-yı zamân*

(Sen medeniyet dünyasının övündüğü öyle bir kimsesin ki bugünün insanları senin devrini âdetâ bir saadet devri bilirler.)

Burada, medeniyet bir din, Mustafa Reşit Paşa da onun peygamberidir. Paşa'nın sadrazamlık yaptığı dönem, Hz. Muhammet'in yaşadığı zaman olan asr-ı saâdet gibidir. Şinasi, yaptığı benzetmeyi daha etkili kılmak amacıyla, dinî kavramları, din dışı bir olay ve insan için kullanır. Şinasi'nin bu yaklaşımı, övdüğü insanla ilgili bir gerçeklik ifade etmediği gibi, Türk kültüründe Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan kavram kargaşasının da ilk tohumlarını taşıması açısından önemlidir. Şinasi, Mustafa Reşit Paşa için yazdığı şiirlerde kullandığı niteleme ve benzetmelerde ısrar eder. O, Paşa'nın ağzından çıkan sözleri "apaçık birer ayet"e, vücudunu "ulu bir mucize"ye, yine bir başka beytinde "Acep midir medeniyet resûlû dense sana?" diyerek velinimetini Mustafa Reşit Paşa'yı "medeniyet resulü"ne benzetir.

Dikkat edilirse Baki, gerçekliği olan bir durumu belki biraz abartarak dile getirmiştir; fakat Şinasi'nin övgülerinin Mustafa Reşit Paşa'yı kutsallaştırmanın dışında bir karşılığı yoktur.

Tanzimat öncesi ve sonrasının örnekleri, Türk edebiyatında, *devlet büyüklerini övme temasının*, şeklinin ve niteliğinin zamanla nasıl değiştiğinin somut örneklerini vermesi bakımından önemlidir.

Devlet Büyüklerini Yerma

İnsanın olduğu her yerde övgüyle birlikte yan yana bulunan, fakat her dönemin kendi koşullarına göre önemli riskler de taşıyan bir başka tema *devlet büyüklerini yermektir*. Yine her dönemin övülecek değerleri ile yerilen değerleri kendine özgüdür. Geçmişin övülen ya da yerilen bir değeri veya şahsiyeti bugün tam tersi diyebileceğimiz bir yaklaşımla ele alınabilir. Bu değişimin arka planında genelde değişen dünya görüşleri, ideolojiler ve estetik beğeniler yatar.

16. yüzyılın en trajik olaylarından biri olan Şehzade Mustafa'nın öldürülmesi olayı ile ilgili olarak **Kanuni Sultan Süleyman**, zamanın sanatçıları tarafından ağır bir şekilde eleştirilir. **Taşlıcalı Yahya**, Şehzade Mustafa için yazdığı mersiye-
de şöyle der:

*Meded meded bu cibânın yıkıldı bir yanı
Ecel celâlileri aldı Mustafa Hânı*

(Yetişin, yetişin! Bu dünyanın bir yanı yıkıldı; Mustafa Han'ı ecel celâlileri aldı!)

*Tolındı mibr-i cemâli bozuldu dîvânı
Vebâle koydılar âl ile Âl-i Osmânı*

(Güzel yüzünün güneşi battı, divanı bozuldu; Osmanoglu'nu (Kanuni Sultan Süleyman'ı) hile ile günâha soktular.)

Devrin başka bir şairi **Sâmî** ise Şehzade Mustafa için yazdığı uzun *mersiyesinin* bir bölümünde, bir baba olarak Kanuni'yi hedef tahtasına koyarak şöyle der:

*Ey şeh-i kân-ı kerem sende adâlet bu mudur
Şeh-i âlem olasin sende inâyet bu mudur
Pâdişehler ki ezel itdüğü âdet bu mudur
Ehl-i tedbir olana fehm ü kiyâset bu mudur*

Not: 16. yüzyılın en trajik olaylarından biri Şehzade Mustafa'nın öldürülmesidir. Geleceğin padişahı gözüyle bakılan ve dönemin askerleri tarafından çok sevilen Şehzade Mustafa, Hürrem Sultan'ın, kendi çocuklarından birisini padişah yapma isteği nedeniyle damadı Rüstem Paşa ile birlikte çevirdiği entrikalar sonucunda, babasının çadırının girişinde boynuna kement atılarak boğdurulur. Bu olaydan sonra, devrin en kudretli insanı Kanuni Sultan Süleyman, zamanın sanatçıları tarafından ağır bir şekilde eleştirilir. Bu eleştirilerin özünde, Şehzadeye yapılan haksızlıktan duyulan acı vardır.

*Sen Muhibbî olasıñ sende muhabbet bu mudur
Mustafâ gibi ciğer-küşene şefkat bu mudur
Âl ile kıydun ana kanı hakikat bu mudur
Kavl-i düşman sana kâr itti meveddet bu mudur
Yok yere kan idesin yani hılâfet bu mudur
Mustafa n'oldu kanı n'eyledün â padişebüm*

Yukarıdaki dizeleri daha önce örneklerini gördüğünüz gibi bugünkü dile çevirmeyi deneyiniz.



SIRA SİZDE

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında da devrin padişahlarına ve devlet büyüklerine dolaylı veya dolaysız yapılan yergilerle karşılaşırız. Mesela **Şinasi**, Mustafa Reşit Paşa için yazdığı kasidede, yine Paşa'nın eseri olan Tanzimat Fermanı'nın, padişaha haddini bildirdiğini söyler. Bu beyitte, dolaylı olarak, dönemin padişahlarının keyfî davranışlarda bulundukları yönünde bir ima vardır:

*Bir ıtıkânâmedir insana senin kânûnunun
Bildirir haddini Sultan'a senin kânûnunun*

[Senin kanunun (Mustafa Reşit Paşa'nın Tanzimat Fermanı'nı kastediyor) devrin insanları, halkı için bir hürriyet, azat olma, kurtuluş belgesidir. Senin kanunun Sultan'a da haddini, yetkilerinin sınırlarını bildirir.]

Bu bahsin bir başka örneğine **Ziya Paşa**'da rastlarız. Paşa, bir gazelinde hükûmet yöneticilerini çok ağır bir dille eleştirir:

*Bulundum ben dabi dârüşşifâ-yı Bâbîâlî'de
Felâtun'u beğenmez anda çok divâneler gördüm*

(Bir zamanlar ben de Babıali denilen şifa evinde bulundum ve orada Eflatun'u beğenmeyen, kendisini ondan üstün gören çok deli gördüm.)

*Cihân nâmındaki bir maktel-i âma yolum düştü
Hükûmet derler anda nice sâl-hâneler gördüm*

(Dünya adını taşıyan insanların topluca katledildiği bir yere yolum düştü, orada hükûmet adını taşıyan nice mezbahalar gördüm.)

Ziya Paşa yukarıdaki iki beyitte "hükûmet" adıyla da anılan Babıali üzerinde yoğunlaşır. Bu mekânda Eflatun'u beğenmeyen deliler vardır. Yine, burada, insanlar topluca katledilmektedir. Dolayısıyla, hiç kimse hak ettiği yerde değildir.

Kanuni'ye yöneltlen eleştirilerin özünde somut bir olay vardır ve bu olaydan duyulan rahatsızlık ağır ve açık bir dille dile getirilir. Fakat Şinasi ve Ziya Paşa'dan seçtiğimiz örneklerde işin içine artık siyaset karışmıştır. Padişaha haddini bildiren hukuki düzenlemeler övülmekte ve yönetimdeki zaaflar ağır bir dille yerilmektedir. Ayrıca, Tanzimat'tan sonra yergilerin kişiselleştiğini de söyleyebiliriz. Aynı temada ortaya çıkan bu tavır farklılıkları, psikolojik, siyasi ve kültürel anlamda her iki dönemi daha doğru anlama ve algılamada bize yardımcı olur.

Babıali, Osmanlı Devleti'nin son döneminde İstanbul'da, sadrazamlığın (başbakanlığın), içişleri ve dışişleri bakanlığı ile şura-yı devletin (danıştay) bulunduğu binanın adıdır.

Yukarıda kimi örneklerini verdiğimiz, devlet adamlarını övme ya da yerme amacıyla yazılmış başka eserler biliyor musunuz? Araştırınız.



SIRA SİZDE

Dine Yaklaşım ve Dinsel Temalar

Eski edebiyatla yeni edebiyatın sınırlarını belirleyen en önemli temalardan biri din ve dine ait konulardır. Divan edebiyatı şairlerinin yararlandıkları en önemli kaynakların başında dinî konular gelir. Son dönem Türk tarihinde peş peşe yaşanan yenilgiler Türk halkının ve aydınının iç dünyasını derinden etkilemiştir. Buna, Batı'nın fen bilimlerindeki gelişmelerinin Osmanlı Devleti'ne yansımaları eklenince,

Dinî temalar: İlhamını ve kaynağını dinden alan temalardır.

özellikle aydınların düşünce dünyalarındaki inanç kırılmalarının ortaya çıkması kaçınılmaz hâle gelmiştir. Bu sarsılma, o dönemin sosyal hayatı ile düşünce dünyasını da derinden etkilemiştir.

Divan edebiyatının en çok beslendiği ve eserlerinde işlediği kaynaklardan biri dindir. Dolayısıyla, o dönemde, bu konuya ait örnek bulmak hiç de zor değildir. Konuya, **Fuzulî**'nin "Su Kasidesi"nden iki beyti, örnek olarak verebiliriz:

Suya versin bâğbân gülzârı zahmet çekmesin

Bir gül açılmaz yüzün tek verse bin gülzâra su

(Bahçıvan gül bahçesini sele versin, boşuna yorulmasın; bin gül bahçesine su verse senin gibi gül açılmaz. Burada "bahçe" dünya; "gül" de Hz. Muhammet'tir.)

Dest-bûsı ârzûsıyla ger ölsem dostlar

Kûze eylen toprağım sunun onunla yâre su

(Ey dostlar, eğer onun elini öpme arzusuyla ölürsem, öldükten sonra toprağımdan testi ya da bardak yapın ve onunla sevgiliye su sunun. Bu beyitteki sevgili de Hz. Muhammet'tir.)

Şinasi, Mustafa Reşit Paşa için yazdığı kasidede onu medeniyet dininin peygamberi olarak niteler. Şinasi'nin şiirlerinden yola çıkarak şöyle bir din kurgusu oluşturabiliriz

Dinin adı: Medeniyetçilik

Tanrısı: Akıl ve aklı ön plâna çıkaran filozoflar

Kitap: Fransız İhtilâli sonrasında yayımlanan insan hakları evrensel beyannamesi ve Tanzimat Fermanı

İnananlar: Faziletli insanlar

İnanmayanlar: Cahil insanlar

Aceb midir medeniyet resûlî dense sana

Vücûd-ı mucizin eyler taassubu tahzîr

Şinasi bu beytinde; medeniyet dinine ve peygamberine atıfta bulunur.

Dilin iradesini başta akl eder tedbir

Ki tercümân-ı lisândır anı eden takrîr

Ziyâ-yı akl ile tefrîk-i hüsn ü kubh olunur

Ki nûr-ı mihirdir elvânı eyleyen teşhîr

Yukarıdaki iki beyitte Şinasi "akıl" kavramını hayatın merkezine koyar. Nasıl güneşin ışığı sayesinde renkleri birbirinde ayırt edebiliyorsak; "akıl" sayesinde de güzelle çirkini birbirinden ayırabiliriz. Yine burada insan aklının, hayatın kaynağı olan güneşe benzetilmesi önemlidir.

Bir ıtknâmedir insana senin kânûnun

Bildirir haddini Sultan'a senin kânûnunun

Mustafa Reşit Paşa'nın hazırladığı ve ilân ettiği Tanzimat Fermanı insanlara özgürlüklerini kazandıran azat belgesi gibidir. Dolayısıyla kutsal bir metni andırır.

Yine başka bir beytinde Şinasi'nin Reşit Paşa için "Âyet-i beyinedir âleme her bir sühânın", yani "senin her sözün, bütün insanlar için şüphe bırakmayan bir delildir." demesi, bizim bu konudaki görüşlerimizi destekler mahiyettedir.

Eyâ ehâli-i fazlın reîs-i cumhûru

Revâ mı kim kalayım ehl-i cehl elinde esîr

Şinasi'ye göre Mustafa Reşit Paşa faziletli insanların önderidir. Onun gibi birisi varken cahillerin elinde esir kalmak mümkün değildir. Şinasi, bu beytinde, toplumu, faziletliler ve cahiller şeklinde ikiye ayırır.

Divan edebiyatında dinsel temalar içten gelen samimî bir dille ifade edildiği hâlde; Tanzimat sonrası Türk edebiyatında bu temaların ele alınışı ve içeriği değişmiştir. Yukarıdaki örneklerde de gördüğümüz gibi Şinasi dinsel kavramları din dışı unsur ve kişiler için kullanır. Ayrıca, çağın getirdiği yeniliklerden hareketle, bütün unsurlarını yerli yerine koyduğu yeni bir din icat eder. Bu da yeni Türk edebiyatında, din temasında yaşanan değişimi ve kırılmayı açık olarak ortaya koyar.

Şinasi, dinsel kavramları din dışı unsur ve kişiler için kullanır.

Gönül (Hayal), akıl (Gerçek)

Divan edebiyatı, daha çok şiir türünün ön plâna çıktığı klâsik bir edebiyattır. Bu edebiyatta, soyut değerler ile genelde çerçevesi belli hayal unsurları ortaya çıkacak malzemenin niteliğini belirler. Bu edebiyatta, şiirin hemen hemen bütün unsurlarının hayalden beslenmesi ister istemez gönle kapı aralar. Gönül, sadece soyut değerlerin değil, dinî soyut düşünce ve kavramların da merkezidir. Dolayısıyla, divan edebiyatının anahtar kelimelerinden birisi “gönül”dür, denilebilir.

Hayal: Zihinde tasarlanan.

Gerçek: Gerçek hayatta gözle görülen olay ve düşüncelerin ele alınmasıdır.

Bu dönemin şairleri için her şey gönülde başlar ve gönülde biter. Her hayalin doğduğu büyüdüğü ve sonuçlandığı mekân burasıdır. Burası, sevgilinin hayaliyle ve gamıyla beslenir.

Fuzûlî bir beytinde şöyle der:

Hayâl ile tesellidir gönül meyl-i visâl etmez

Gönülden taşra bir yâr olduğun âşık hayâl etmez

(Gönül hayal ile avunur asla kavuşma arzusu duymaz; gerçek âşık kendi gönülünün dışında bir sevgili olduğunu hayal etmez, düşünmez.)

Fuzulî, her şeyin gönülde başlayıp gönülde bittiğini söyler. Gönülün gerçek hayatla ilgisi yoktur. Sevgili, âdeta ait olduğu denizden çıktığında ölecek bir balık gibidir. Onu, ait olduğu yerin dışında düşünmek mümkün değildir.

Nefî de gönül kavramını merkeze aldığı bir beyitte

Belâ budur ki alıştı belâlarınla gönül

Gamin da gelse dile bâis-i meserret olur, der. Gönül sevgilinin belâlarına o kadar alışmıştır ki ondan gam, sıkıntı, cefa da gelse, bu sevgiliden geldiği için, âşığın gönlünde sevince yol açar. Çünkü âşığı yaşatan bu gamdır.

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında, Fransız filozof ve yazarlarının, realizm gibi değişik edebî akımların etkisiyle akıl ve gerçekçilik ön plâna çıkmıştır. Bu hayalden gerçeğe geçiş, biraz da şiirden romana, hikâyeye, tiyatroya geçiştir. Çünkü, şair, İstanbul’u gözleri kapalı dinleyebilir; fakat iyi bir romancı gözlerini açmak ve gözlemlerini derinleştirmek zorundadır. Tanzimat Döneminde ortaya çıkan roman, hikâye ve tiyatro gibi yeni edebî türlerde anlatılanlar, genelde, gerçek hayatta olan veya olabilecek olan konulardır. **Namık Kemal**, *Mukaddime-i Celâl*’de; “güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan” (başımızdan geçmemişse bile geçmesi mümkün olan) derken bu gerçeği dile getirmektedir.

Mehmet Kaplan’ın, “akıl” bahsiyle ilgili olarak Şinasi için söyledikleri, bu kavramın Tanzimat Dönemindeki yerini özetlemesi bakımından mühimdir:

“Eskiler için Tanrı’nın varlığı bedihî (açık olan) bir bakikattir; bunu ispata kalkmak hem abes, hem de günabtır. Fakat Şinasi, birdenbire, XVIII’inci yüzyılın akılcı filozoflarını batırlatan şöyle bir mısra yazıyor:

Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım

(Zatının birliğini aklımca doğrulamak gerekir.)

Akıl, eskiler tarafından daima aşağı görülmüş bir melekedir. Onun Tanrı’yı anlamasına imkân yoktur. Şinasi ise Tanrı’nın birliğine inanması için aklının şehâdetine ‘lüzum’ olduğunu ileri sürüyor. ‘Lâzım’ kelimesi bilhassa manalıdır. Akıl, şüpheyi de beraberinde getiriyor.” (Kaplan, 1997, s. 258.)

TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA YENİ TEMALAR

İnsanlığın kabuk değiştirdiği, çok önemli ve köklü gelişmelerin yaşandığı süreçlerin sonucunda yeni temaların ortaya çıkmasından daha doğal bir şey olamaz. Fakat bu “yeni” temaların, mutlaka bir şekilde geçmişle bağları vardır.

Görücü Usulüyle Evlenme

Görücü usulüyle evlenme: Evlenecek kişilerin sadece kendi istekleriyle değil, ailelerinin görüşleri doğrultusunda hareket ederek evlenmeleridir.

İlk çevirilerin nitelikli ve üst düzey yazarların eserlerinden seçilememesi, roman, tiyatro ve hikâye gibi türlerde, uzun süre, aynı konular üzerinde durulmasına neden olmuştur.

Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* eski evlenme tarzını hicveden bir perdelik komedidir. Bu eserin en önemli tarafı, yeni bir türe ilk adım atılırken, taklide kaçmadan, doğrudan doğruya kendi hayatımıza ve yerli tiplere yönelmesidir. Müştak Bey, devrin Beyoğlu'ndaki tiyatrolarına devam eden, şiir ve süse hevesli alafranga bir tiptir. Onun alafrangalığının en açık ispatı, o devirde, geline yüz görümlüğü yerine şiir hediye etmeye kalkmasıdır.

Şinasi'nin Tanzimat sonrasının ilk tiyatro eseri olan *Şair Evlenmesi*’nde yaptığı- nı **Şemsettin Sami**, yine bu dönemin ilk telif romanı olan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*’ta uygulamaya çalışır. Bu romanın ana kahramanı olan Talat Bey, Babıali’de adı belli olmayan bir *Kalem*’de çalışmaktadır. Bir gün bir tütüncüden tütün alırken, evin cumbasındaki bir kıza gözü takılır ve hemen ona âşık olur. Bu kız, yaşlı tütüncünün üvey kızı olan Fitnat’tır. Fitnat da ilk görüşte Talat Bey’e tutulur. Fakat Talat ve Fitnat’ın bütün çabalarına rağmen bu aşk mutlu sonla bitmez. Çünkü üvey babası Fitnat’ı Ali Bey adında zengin bir adamla nikâhlamak ister. Fitnat başka birisini sevdiğini söylese de üvey babası onu dinlemez. Üvey baba, Fitnat’ı, zorla Ali Bey’in evine bırakınca bunu kabullenemeyen kız canına kıyar. Asıl trajedi bu noktada başlar. O da, Ali Bey’in Fitnat’ın gerçek babası çıkmasıdır. Bu acı gerçek, Ali Bey’in aklını kaçırmasına; Fitnat’ın intihar etmesi, Talat’ın bu acıya dayanamayarak ölmesine neden olur. Şemsettin Sami, kendisinin yarattığı bu roman kahramanlarını, eserinin sonunda yine kendi eliyle öldürmek ister gibidir. Bu durum, romancılık tekniği açısından bir zaafıdır. Ayrıca, romanda dikkati çeken noktalardan biri, Talat’ın bir *Kalem*’de çalışmasıdır. Bu durumun, Tanzimat Döneminin diğer roman kahramanlarında da görülmesi, bu dönem romanlarının devirlerinin toplumsal hayatını yansıtması bakımından önemlidir.

Şemsettin Sami, Şinasi’nin *Şair Evlenmesi*’ni teknik ve içerik bağlamında bir adım bile ileri götüremeden ve görücülük usulüne en küçük bir eleştiri getirmeden eserini bitirir.

Esaret’ten Hürriyete

Esaret’ten hürriyete: Bireyi ve toplumu sınırlayan engellerden kurtularak başkalarını rahatsız etmemek koşuluyla özgürlüğe geçiş ve bunun edebî eserlerde kendisine yer bulması.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının kuşkusuz en önemli temalarından birisi esarettir. Esaret (kölelik), insanlık tarihin de kökü çok derinlere inen ana temalarından birisidir. Fransız İhtilâli’nin bütün dünyaya yaydığı temel ilkelerden birisi olan *hürriyet (özgürlük)* anlayışının yayılması ve yaygınlaşmasından sonra; o zamana kadar çok fazla da sorgulanmayan söz konusu kavramla birlikte, bu insanların alınıp satılmaları, esir edilmeleri sorgulanmaya başlanmıştır. Açıkçası, bu temanın ortaya çıkışında hürriyet kavramının çok önemli bir rolü vardır.

Şinasi, Tanzimat Fermanı’nı bir (ıtknâme) “hürriyet belgesi” olarak niteler. Ayrıca, Mustafa Reşit Paşa ile birlikte Tanzimat Fermanı’nı kastederek de şöyle der:

Ettin âzâd bizi olmuş iken zulme esir
Cehlimiz sanki idi kendimize bir zincir.

Bugünkü Türkçeye “Biz zulme esir olmuşken bizi hürriyetimize sen kavuştur-
dun, bilgisizliğimiz, bizim için sanki bir zincirdi” şeklinde çevirebileceğimiz bu be-
yit, hürriyet kavramının o dönemdeki anlam boyutunu bize göstermesi bakımın-
dan önemlidir.

Namık Kemal’in hürriyet (özgürlük) kavramını bir bütün olarak ele aldığı en
önemli edebî metni “Hürriyet Kasidesi”dir. Bu kasidenin *hürriyeti* öne çıkaran 25
- 31. beyitleri şöyledir:

*Ne mümkün zulm ile bîdâd ile imhâ-yı hürriyet
Çalış idrâki kaldır muktedirsен âdemiyetten*

(Zulüm ile zalim ile hürriyeti ortadan kaldırmak mümkün değildir, hürriyet zor-
la, eziyetle yok edilemez; gücün yeterse, insanlıktan sağduyuyu, anlayışı kaldır.)

*Gönülde cevher-i elmâsa benzer cevher-i gayret
Ezilmez şiddet-i tazyîkten te’sir-i sıkletten*

(Gönülde vatan yolundaki gayretin cevheri, elmas cevherine benzer; onun için
baskının, ağırlığın şiddetinden ezilmez.)

*Ne efsûnkâr imişsin âh ey dîdâr-ı hürriyet
Esîr-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esâretten*

(Ey hürriyetin güzel yüzü! Sen ne kadar büyüleyiciymişsin! Gerçi esaretten kur-
tulduk; ama bu defa da senin aşkının esiri olduk. Esir olunacak kadar değerli tek
şey hürriyettir.)

*Senin dir şimdi cezb-i kalbe kudret setr-i hüsn etme
Cemâlin tâ-ebed dîr olmasın enzâr-ı ümmetten*

(Kalbi kendine çekme gücü şimdi sendedir; bu bakımdan güzelliğini örtme; gü-
zelliğin milletin gözünden sonsuza kadar uzak kalmasın.)

*Ne yâr-ı cân imişsin âh ey ümmîd-i istikbâl
Cihânı sensin âzâd eyleyen bin ye’s ü mihnetten*

(Ey geleceğin ümidi olan hürriyet! Sen, ne candan sevgiliymişsin; Cihânı, bin
türü keder ve sıkıntıdan kurtaran sensin.)

Şinasi “azat” kelimesiyle zulümden kurtulmayı kastederken; Namık Kemal be-
yitte görüldüğü gibi, bu kavramı, her türlü keder ve sıkıntıdan kurtulma anlamın-
da kullanır. Namık Kemal’in bu kavrama sosyal bir anlam yüklediği açıktır.

*Senindir devr-i devlet hükmünü dünyâyâ infâz et
Hüdâ ikbâlini hîfz eylesin hür türlü âfetten*

(Devlet, huzur ve saadet zamanı senindir, onun için dünyaya hükmünü geçir;
Allah senin geleceğini her türlü belâdan korusun.)

*Kılâb-ı zulme kaldı gezdiğin nâzende sabrâlar
Uyan ey yâreli şîr-i jiyân bu bâb-ı gafletten*

(Gezdiğin nazlı yerler, zulüm köpeklerine kaldı; ey yaralı, kızgın, kükremiş ar-
slan, artık bu gaflet uykusundan uyan.)

Namık Kemal, bu yedi beyitte “hürriyetin yüksek bir değer olduğunu” vurgular.

Tanzimat Dönemi romanlarında Batılı anlamda birey bilincinin yavaş yavaş ken-
disini hissettirmeye başladığını görürüz. Bu dönem yazarları, sosyal baskılara ve hür-
riyeti sınırlayan geleneklere karşı kişisel hak ve özgürlükleri savunurlar. Bu savun-
ma refleksi zamanla esaret teminin sorgulanmaya başlanması sonucunu doğurur.

17. yüzyılın sonlarından itibaren birçok Avrupalı yazar ve filozof insanî düşün-
celerle esaret müessesesine karşı çıkmaya başlarlar. Fakat bu konunun güncel top-
lumsal bir mesele haline gelmesi, 1852 yılında, **Harriet Beecher-Stowe**’un *Tom
Amca’nın Kulübesi* adlı romanının yayımlanmasıyla olur.

Hürriyet Kasidesi, N.Kemal’in
hürriyet kavramını bir bütün
olarak ele aldığı en önemli
edebî metnidir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Esaret* adlı uzun hikâyesi, Tanzimat edebiyatında kölelik sorununun ilk kez ele alındığı eserdir.

Tanzimat edebiyatında kölelik sorununun ele alınışı, ilk defa **Ahmet Mithat Efendi**'nin 1870 yılında yayımladığı *Letâîf-i Rivâyât* serisinin ikinci sırasında bulunan *Esaret* adlı uzun hikâye ile başlar. Bu hikâyede, Zeynel adında bir Osmanlı efendisinin küçükken satın aldığı Fatin ve Fitnat adında biri erkek diğeri kız iki köleyi evinde büyütüp daha sonra onları evlendirmesi ve bu iki kahramanın evlendikleri gece birbirlerinin kardeşi olduklarını öğrenmeleri nedeniyle intihar etmeleri anlatılır.

Bu ilk eserle kendisi arasında birçok eser yayımlandığı hâlde, bu dönemin edebiyatında *esaret (kölelik)* konusunu en geniş ve en etkili şekilde işleyen yazar **Samipaşazade Sezai**'dir. Bu noktada, tıpkı Ahmet Mithat Efendi'de olduğu gibi, Sezai'nin annesinin de Çerkez olduğu akıldan çıkarmamak gerekir. Her iki yazarın da bu konuya ilgi duymalarının arka plânında, annelerinden dinlediklerinin çok önemli bir yer tuttuğu açıktır. Sezai, gerek 1888 yılında yayımladığı *Sergüzeşt* adlı romanında, gerek 1891 yılında yayımladığı *Düğün* adlı uzun hikâyesinde yakından tanık olduğu bu temayı işler.

Sergüzeşt romanının ana kahramanı küçük yaşta Kafkasya'dan zorla kaçırılıp İstanbul'a getirilen ve değişik yerlere satılan Dilber'dir. Sezai, bütün roman boyunca satılan, ezilen, horlanan, oradan oraya fırlatılan Dilber'in zayıflığı ile çevresinin zalimliğini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar.

Tanzimat Döneminde esaret temasının işlenişini Sezai'nin şahsında, **Zeynep Kerman** maddeler halinde şöyle belirtir:

- "Tanzimat Devrinde Türk edebiyatında Batıdan gelen önemli temlerden biri de 'esaret' meselesidir.
- Önceleri politik bir kavram olarak 'hürriyet'in zıddı olarak görülen 'esaret', daha sonra piyes, roman, hikâye ve şiirlerde genellikle romantik açıdan ele alınan sosyal bir tem hâline gelmiş ve okuyucuyu bu müessesenin gayr-i insani tarafları üzerinde düşünmeye yöneltmiştir.
- Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*'te hayata ve olaylara küçük Dilber'in gözle-riyle bakar. Bu suretle yazar, ezen-ezilen, kuvvetli-zayıf tezadını kuvvetli bir şekilde belirttiği gibi, okuyucunun devamlı surette ezilen, zayıf ve âciz Dilber'e acımasını, kötülerini lanetlemesini sağlar.
- Samipaşazade Sezai, esareti yalnız doğuya has bir müessese gibi göstermiş, Amerika'daki köleliği ve Avrupa sömürgeciliğini görmezlikten gelmiştir.
- Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'inden sonra esaret temine daha birçok eserde rastlıyoruz. Bunlar arasında dikkate değer olanlardan birisi **Fatma Aliye Hanım**'ın *Muhâdarât* adlı romanıdır. Eserin kahramanlarından Fazıla kocasıyla anlaşamayınca intihara karar verir, fakat bunun büyük bir günah olacağı ve annesiyle cennette buluşamayacağı düşüncesiyle vazgeçer, çalışarak hayatını kazanmak ister. Devrin şartları içinde tek çare bir eve kâhya olarak girmektir. Bu sebeple kendisini esirciye sattırır ve Mısırlı bir zengin'in konağına kâhya olarak girer, çalışarak istikbalini garantiye alır. Bu çözüm, **Ahmet Mithat Efendi**'nin *Çerkez Özdenler*'dekine benzerse de, Fazıla'ya hürriyet sağlaması bakımından da bir ayrılık gösterir." (Kerman, 2009, s. 115-116).

Eğitim

Tanzimat sonrası Türk kültür hayatının en önemli unsurlarından birisi hiç şüphesiz eğitim ve öğretim faaliyetleridir. Yeni hayat ve kavramlar zamanla yeni aydın tipi dediğimiz bir topluluğun ortaya çıkması sonucunu doğurmuştur.

Bütün bu değişimler çok fazla derine inmese de halkı etkisi altına alır ve toplum, içinde bulunduğu durumu sorgulamaya başlar. İlk hedef cehaletin ortadan kaldırılmasıdır. Daha sonra kadınların ve çocukların eğitimi konusu gündeme gelir.

- **Şemsettin Sami**'nin, *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* (1872) adlı eserinde, kız çocuklarının okutulması konusu öne çıkar.
- **Namık Kemal**'in *İntibah*'ında (1876) çocuk eğitimi üzerinde durulur
- **Mizancı Murat**'ın, *Turfanda mı yoksa Turfa mı* (1890) isimli eserinde, eğitim alanındaki çalışmaların yetersizliği vurgulanır.
- **Ahmet Mithat**, roman kahramanları olan *Yeryüzünde Bir Melek*'te Şefik'e, *Bahtiyarlık*'ta Senai'ye, *Taaffüf*'te Rasih'e ve *Mesail-i Muğlaka*'da Abdullah'a; **Samipaşazade Sezai** *Sergüzeşt*'te Celâl'e; **Fatma Aliye Hanım** *Muhâdarât*'ta Mehmet Efendi ve Mansur Bey'e Fransa'da çeşitli alanlarda eğitim yaptırırlar. Özellikle Namık Kemal'in *İntibah*'ından sonraki eserlerde iyi eğitim almış olmak, roman kahramanı için bir üstünlük niteliği taşımaya başlar.
- Ayrıca *Felatun Beyle Rakım Efendi*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Bahtiyarlık*, *Taaffüf*, *İntibah*, *Araba Sevdası*, *Sergüzeşt*, *Turfanda mı yoksa Turfa mı* gibi romanlarda *mürebbiye* sorunu olumlu ve olumsuz yanlarıyla ele alınmaya başlanır.

Bütün bunlarla birlikte; Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal ve Ziya Paşa devlet tarafından gönderildikleri yerlerde eğitim ve öğretim alanında pek çok olumlu çalışmaya imza atmışlardır. Bu da onların konuya ne kadar önem verdiklerini göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca Münif Paşa'nın 1861 yılında *Cemiyet-i İlmiye-i Osmâniye*'yi kurduktan sonra bu bilim cemiyeti eliyle çıkardığı *Mecmua-i Fünûn*, bilimin yaygınlaşması yönünde atılmış ilk önemli adımlardandır.

Vatan

1853 yılında başlayan Kırım Savaşı *Ceride-i Havadis* gazetesi aracılığıyla kamuoyunda geniş bir akis bulmuştur. Hatta bu akis, halk ve aydınlar üzerinde kısa sürede etkisini daha da artırmış; sonraki döneme damgasını vuracak en önemli kavramlardan birisi olan *vatan* kavramının ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Bu kavramın **Namık Kemal**'in zihninde yer etmesinin arka plânında, bu şairin, bir serhat şehri olan Kars'ta yine bu savaşla ilgili birçok olaya bizzat şahit olması yatmaktadır. Bu, bir savaşın kendi zamanıyla birlikte sonraki zamanları da derinden etkilediğinin somut bir ispatıdır. Bu açıdan "Kırım Savaşı", hem Türk tarihi hem de Türk kültür tarihi açısından çok önemli bir yere sahiptir.

"Vatan" kavramını birçok eserinde işleyerek kamuoyuna mal eden yazar Namık Kemal'dir. Hürriyet Kasidesi'nde

Vücûdun kim hamîr-i mâyesi bâk-i vatandandır

Ne gam râb-ı vatanda çâk olursa cevr ü mihnetten

(Vücudun mayasının hamuru, vatan toprağındandır; dolayısıyla vatan uğrunda/yolunda çekeceği eziyet ve sıkıntılarla toprak olursa bunda üzülecek ne var?) diyen Namık Kemal "vatan"ı, uğrunda ölünecek temel değerler sınıfına dahil eder.

Namık Kemal, 1873 yılında, İbret gazetesinde yayımladığı "Vatan" makalesinde bu konuyu kendi döneminin çok ilerisinde bir yaklaşımla ele alır. Ona göre "süt çocukları beşiğini, çocuklar eğlendiği yeri, gençler geçimlerinin sağlandığı yeri, ihtiyarlar dünyadan ellerini eteklerini çektikleri yalnızlık köşelerini, çocuk annesini, baba ailesini ne türlü duygularla severse, insan da vatanını öyle duygularla sever." Çünkü, üzerinde yaşayanların "hürriyeti, rahatı, hakkı, menfaati, vatan sayesinde ayakta kalabilir."

"Vatan" kavramını başta *Hürriyet Kasidesi* olmak üzere birçok eserinde işleyerek kamuoyuna mal eden yazar **Namık Kemal**'dir.

Namık Kemal, yine aynı makalede, kendisi üzerinde çok büyük etkisi ve emeği olan Şinasi'nin, “*milletim nev’-i beşerdir, vatanım rûy-ı zemin*” şeklindeki mısrasına şiddetle itiraz eder: “Bir millet için o kadar uzak bir geleceğe göz dikerek, insanlığın birleşmesi adına vatan fikrini kaldırmaya yönelmek, âhirette rahat etmek ümidiyle kendini öldürmek gibidir” der.

SIRA SİZDE

3

Namık Kemal’den önce “vatan” kavramını ele alan başlıca şairler hangileridir. Bunlardan birinin gazelini bulup okuyunuz.

Tarih

Tarih, tarihsel olay, düşünce ve şahsiyetlerin edebî eserlerde kendilerine yer bulmaları ile tema olarak kendini gösterir.

Türk edebiyatında en son ortaya çıkan edebî temalardan birisi de tarihtir. Bu eksiklik üzerinde ilk defa duranların başında **Namık Kemal** gelir. “*Terceme-i Hâl-i Emir Nevruz Mukaddimesi*”nde; “*Ümem-i kadîme ve bâzıradan faziletle marûf olanlarının nümûne-i imtisal almağa lâıyk bir vakıa-i tarihiyyeleri yoktur, ki ya bir şairlerinin kuvve-i hayâli veya bir edîblerinin mahâret-i kalemiyle hâfıza-i itibar-ı millete nakş edilmiş olmasın. Dirîğâ ki akvâm-ı İslâmiyyenin hûn-ı feyyâzı her asırda mucizât-ı fitrattan madûd birçok eâzım yetiştirdiği bâlde edebiyatımız bu devre gelinceye kadar bir meslek-i sabîha giremediğinden, ekserinin müessiri aramızda bütün bütün unutulmuş ve belki yâda bile alınmamıştır. Hatta nâmları dahi olsa olsa tevârîh-i mufasssalada görülür*” dedikten sonra N. Kemal, bugün çok önemseydiğimiz birçok hadisenin önceleri sıradan işler hükmünde kabul edildiğine, akıllara şaşkınlık verecek olağanüstü olayların günlük, sıradan olaylar gibi değerlendirildiğine ve atalarımızın bugüne olumlu etkileri olabilecek hikâyelerinden gerektiği kadar yararlanılamadığı görüşüne vurgu yapar. Namık Kemal’in, önemli tarihî olayların edebiyatçıları tarafından yeniden işlenmesi ve bu sayede gelecek kuşaklara örnek olarak sunulması konusunda söyledikleri, günümüzde de önemini korumaktadır.

Namık Kemal, *Evrâk-ı Perişân* isimli eserinde Selâhaddîn Eyyûbî’nin, Fâtih’in ve Yavuz Sultan Selim’in biyografilerine yer vererek bu şahsiyetleri ön plâna çıkarır. Bu, Namık Kemal’in, tarihe ve tarihsel kişiliklere bakışındaki isabeti göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca onun, 1880 yılında, ilk tarihsel roman olan *Cezmi*’yi de kaleme aldığını unutmamak gerekir.

Namık Kemal’den sonra bu konudaki en bilinçli ikinci adım **Abdülhak Hamit** tarafından atılmıştır. Şairin özellikle “*Merkad-ı Fatih’i Ziyaret*” ve “*Kabr-i Selim-i Evel’i Ziyaret*” isimli şiirleri tarih muhtevası, tarihe uygun ses tonu ve sembollerindeki tarihî çağrışımlar bakımından oldukça zengindir. Bu eserlere yazılan nazireler, mektuplar ve değerlendirme yazıları iki şiirin devrinde uyandırdığı yansımaları göstermesi bakımından önemlidir. Namık Kemal ve Hamit’in yanı sıra Tanzimat Döneminde **Ahmet Mithat Efendi, Muallim Naci, Şemsettin Sami** gibi aydınlar da tarihe ve tarihsel konulara eserlerinde yer vermişlerdir.

İnce Hastalık

Avrupa edebiyatında önce **Abbé Prevost**’un *Manon Lescaux*’u ile **Alexandre Dumas Fils**’in *La Dame aux Camelias* (*Kamelyalı Kadın*)’ında görülen ve “ince hastalık” olarak tanımlanan *verem*, Türk edebiyatında ilk defa Namık Kemal’in 1873 yılında yazdığı *Zavallı Çocuk* isimli tiyatro eserinde görülür.

Bu tiyatronun özü, Namık Kemal’in 1872’de *İbrette* yayımladığı “Aile” adlı yazıda saklıdır. Kemal, bu yazıda şöyle bir mantık geliştirir: Ailede öncelikle bir aile reisi vardır. Bu aile reisi de geriye doğru gittiğimizde bir çocuktur. Büyür ve evle-

“İnce hastalık” olarak tanımlanan *verem*, Türk edebiyatında ilk defa Namık Kemal’in 1873 yılında yazdığı *Zavallı Çocuk* adlı tiyatro eserinde görülür.

nir. Daha sonra çocukları olur. Çocuklarından kız olanı küçükken oyuncak bebeklerle oynar. O, çocukken bebeğini nasıl istediği yerde uyutur, oyuncak bebek buna itiraz edemezse; kız büyüyünce de annesi onu istediğiyle evlendirir, kız çocuğu buna karşı çıkamaz. Kız çocuğunun istemediği halde birisiyle zorla evlendirilmesi onun zamanla ince hastalığa yakalanmasına neden olur. Namık Kemal “Aile” isimli yazısında anlattığı bu durumu, *Zavallı Çocuk*’ta yazıya döker. Bu oyunda da Şefika adlı genç bir kızın, annesinin tamah ettiği maddî menfaatler uğruna, sevdiği genç erkek yerine istemediği zengin ve yaşlı bir paşa ile evlendirilmesinden doğan felâketler anlatılır. Eserin sonunda Şefika ile sevdiği genç Atâ ölürler. Genç Atâ’nın ilaç içip intihar ettiği sahne **Victor Hugo**’nun ünlü dramı *Hernani*’nin sonundaki dramatik intihar sahnesini hatırlatır.

Namık Kemal’in bu eseri kendisinden sonra gelen genç yazarlara ilham verir. **Recaizade Mahmut Ekrem** *Vuslat*’ı; **Abdülhak Hamit** de *İçli Kız* adlı tiyatro eserlerini *Zavallı Çocuk*’ün etkisiyle yazarlar.

Türk edebiyatında Tanzimat’tan sonra ortaya çıkan “verem” (ince hastalık) temi, Servet-i Fünûn Dönemi edebiyatının hâkim ana unsurlarından birisi olmuştur.

Öteki Temalar

Bütün bu temalarla birlikte daha birçok tema Tanzimat Döneminden sonra Türk edebiyatında kendisine yer bulmuştur. Bunlardan kimi örnekler aşağıda verilmiştir:

- Avrupaî anlamda *yokluk* düşüncesini Türk edebiyatında “Adem Kasidesi” isimli şiirinde ilk defa işleyen **Akif Paşa** olmuştur. Bu tema, daha sonra, **Ziya Paşa** ve **Abdülhak Hamit**’i de etkiler.
- *Tabiat (doğa)* temi, Türk edebiyatında **Abdülhak Hamit**’e kadar dekor olmanın bir adım ötesine geçemez. Hamit, 1879’da yazdığı, Türk edebiyatının *ilk pastoral şiir*lerinden birisi olan “Sahra” ile bu kısırdöngüyü kırar ve Türk şiirine *Batılı anlamda tabiat görüşünü* getirir.
- **Ziya Paşa, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi** ve **Abdülhak Hamit** gibi Tanzimat Dönemi yazarları, eserlerinde, *dış ülke izlenimlerine* de yer vermeye başlarlar.
- **Ahmet Mithat Efendi**’nin *Babtiyarlık* (1885) ile **Nabizade Nazım**’ın *Karabibik* (1890) adlı eserleriyle köy ve dolayısıyla Anadolu hayatı edebiyatta tema olarak işlenmeye başlar.

Gerek Tanzimat’tan sonra değişen içerikle ortaya çıkan, gerek Batı edebiyatının etkisiyle daha çok çevirilerin Türk edebiyatına soktuğu yeni temalar, bir geçiş süreci olan Tanzimat Dönemi sonrasında gelişerek varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Yokluk düşüncesini Türk edebiyatında Avrupaî anlamda ilk defa işleyen *Adem Kasidesi* isimli şiiriyle **Akif Paşa**’dır.

Özet



Yeni Türk edebiyatında ikilik fikrinin ortaya çıkışı ve çeşitleri hakkında bilgi sahibi olmak.

Yeni Türk edebiyatının en temel niteliklerinden birisi; oturmuş klâsik değer yargıları ile yeni değer yargılarının mücadelesi ve bu mücadelenin sonucunda bu iki çatışma alanının toplumda ve edebiyatta kendilerine yer bulma çabasıdır. Bu durum, toplumda, zamanla ortaya çıkacak ve etkisi yer yer bugüne kadar devam edecek olan “zibniyet ve davranış ikiliği”ne zemin hazırlamıştır. Toplumda ve sosyal hayatta göze çarpan bu ikiliklerin en dikkat çekici olanlarını şöyle sıralayabiliriz:

- Matbaa-hattatlık mesleği,
- Alaturka-alafranga,
- Alaylı-mektepli,
- Eski-yeni,
- Klâsik-Modern,
- İlim ve fazilet-cehalet
- Doğu-Batı
- Cumbalı ev-köşk, saray ve apartman dairesi.

Dolayısıyla yukarıdaki bu ikiliklerden de yola çıkarak, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ifadesiyle “modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar” diyebiliriz.



Tanzimat sonrası Türk edebiyatında temaların dönüşümünü kavramak.

Kahramanlık, devlet büyüklerini övme ve yerme, genel anlamda din ve dinî konular, hayal ve gerçek gibi temaların divan edebiyatındaki kullanımları ile Tanzimat sonrasındaki kullanımları arasındaki şekil ve içerik farkları, bizim bu iki dönemi somut olarak anlamamızı kolaylaştırmaktadır. Bu temaların değişmesinin arkasında, tüm unsurlarıyla hayatın ve insanın değişmesi yatar.



Tanzimat sonrası Türk edebiyatında ortaya çıkan yeni temalar hakkında fikir sahibi olmak.

Görücü usulüyle evlenme, esaretten hürriyete, eğitim, vatan, tarih, ince hastalık (verem) gibi nispeten yeni temalar değişen insan ve hayatın edebî esere yansımalarıdır. Bu yeni temaların ortaya çıkışında yeni türlerin ve Batı etkisinin izlerini unutmamak gerekir.

Kendimizi Sınayalım

- Aşağıdakilerden hangisi, Tanzimat sonrası Türk kültür hayatında ortaya çıkan ikiliklerden biri **değildir**?
 - Zihniyet-davranış
 - Alaylı-mektepli
 - Güzel-çirkin
 - Alaturka-alafranga
 - Doğu-Batı
- Türk milletinin değerler sisteminde ciddi bir aşınmaya neden olan *ikilik* ve *dönüşümü* “yeni çıktı” redifli şiiriyle Türk edebiyatında **en** güzel ve **en** çarpıcı şekilde ifade eden şair, aşağıdakilerden hangisidir?
 - Namık Kemal
 - Ziya Paşa
 - Ahmet Mithat Efendi
 - Şinasi
 - Ahmet Vefik Paşa
- “*Acep midir medeniyet resûlü dense sana?*” diyerek velinimetini Mustafa Reşit Paşa’yı *medeniyet resulüne* benzeten şair aşağıdakilerden hangisidir?
 - Baki
 - Ziya Paşa
 - Namık Kemal
 - Muallim Naci
 - Şinasi
- “Bulundum ben dahi dârüşşifâ-yı Bâbîâlî’de Felâtun’u beğenmez anda çok divâneler gördüm” diyen şair, temelde aşağıdakilerden hangisini eleştirmektedir?
 - Avrupa ülkelerini
 - Gazeteleri
 - Misyonerleri
 - Hükümeti
 - Ziya Paşa’yı
- Şair Evlenmesi* adlı tiyatro oyununun ana teması, aşağıdakilerden hangisidir?
 - Görücü usulüyle evlenme
 - Vatan
 - Özlem
 - Esaret
 - Aşk
- Tanzimat Dönemindeki roman kahramanlarının önemli bir kısmı nerede çalışmaktadır?
 - Fabrikalarda
 - Tarım sektöründe
 - Kalemlerde
 - Babalarının işlerinde
 - Okullarda
- Tanzimat Döneminin en önemli temalarından birisi olan *esaret*, **ilk defa** hangi tarihte kim tarafından ve hangi isimli eserde **ana tema** olarak kullanılmıştır?
 - 1870/Ahmet Mithat Efendi/*Esaret*
 - 1888/Samipaşazade Sezai/*Sergüzeşt*
 - 1876/Namık Kemal/*İntibah*
 - 1872/Şinasi/*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*
 - 1880/Namık Kemal/*Cezmi*
- Mizancı Murat, 1890 tarihinde yazdığı *Turfanda mı yoksa Turfa mı* isimli eserinde eğitimle ilgili hangi temayı işlemiştir?
 - Kızların eğitimi
 - Öğretmen sorunu
 - Yabancı dil sorunu
 - Öğrenci sorunu
 - Eğitim alanındaki çalışmaların yetersizliği
- Namık Kemal’in vatan kavramını işlemesinin arka planında bulunan serhat şehri, aşağıdakilerden hangisidir?
 - Kars
 - Sofya
 - Edirne
 - Gelibolu
 - Magosa
- 1873 yılında yazılan *Zavallı Çocuk* isimli tiyatro eserinde, Türk edebiyatında aşağıdaki temalardan hangisi **ilk defa** işlenmiştir?
 - Esaret
 - Vatan
 - Tarih
 - Verem
 - Batılı anlamda tabiat

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. c	Yanıtınız yanlışsa “Giriş” bölümünü yeniden okuyunuz.
2. b	Yanıtınız yanlışsa “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Temaların Dönüşümü” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. e	Yanıtınız yanlışsa “Devlet Büyüklerini Övme” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. d	Yanıtınız yanlışsa “Devlet Büyüklerini Yermek” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. a	Yanıtınız yanlışsa “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Temalar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. c	Yanıtınız yanlışsa “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Temalar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. a	Yanıtınız yanlışsa “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Temalar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. e	Yanıtınız yanlışsa “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Temalar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. a	Yanıtınız yanlışsa “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Temalar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. d	Yanıtınız yanlışsa “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Temalar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Şair **Sâmî**'nin Şehzade Mustafa için yazdığı uzun *mersiye*-sinin yukandaki dizeleri bugünkü dile şöyle çevrilebilir:
Ey cömertlik, iyilik bazinesinin padişabı senin adaletin bu mudur? Cihan padişabı olmuşsun, sendeki lütuf, iyilik bu mudur? Padişablar ki hepsi senin baban-deden-dir, onların ezelden beri töresi bu mudur? Tedbir alması gerekenin anlayış ve kavrayışı bu mudur? Senin mablasın “Mubibbî” (sevgiye ait, sevgiyle ilgili)dir. Mablasını sevgiyle ilgili bir kelimeden alan senin (oğluna) sevgin bu mudur? Mustafa gibi ciğerinin parçasına (çocuğuna) şefkatin bu mudur? Onu (Şehzade Mustafa'yı) bile ile öldürdün senin dürüstlüğü bu mudur? Düşmanların sözleri seni etkiledi, senin sevdiğine olan sevgin, güvenin bu mudur? Haksız yere kan döküyorsun, oğlunu öldürüyorsun, yani balifelik haksız yere kan dökmek midir? Mustafa ne oldu, hani ne yaptın a padişabım?

Sıra Sizde 2

Yukarıda kimi örneklerini verdiğimiz, devlet adamlarını övme ya da yermek amacıyla yazılmış başlıca eserler şunlardır:

- **Şeyhî**, *Harnâme*
- **Fuzulî**, *Şikâyetnâme*
- **Bağdatlı Rûhî**, *Terkib-i Bend*
- **Güftî**, *Teşrifât-ı Şuarâ*
- **Nefî**, *Sibâm-ı Kazâ*
- **Nabî**, *Hayriye*
- **Ziya Paşa**, *Zafernâme Şerhi*
- **Ziya Paşa**, *Terkib-i Bend*
- **Muallim Naci**, *Terkib-i Bend-i Muallim Naci*
- **Şair Eşref**, *İstimdâd, Şab ve Padişab, Hasbîbâl, İran'da Yangın Var*
- **Halil Nihat Boztepe**, *Ağaç Kasidesi*.

Sıra Sizde 3

Namık Kemal'den önce “vatan” kavramını ele alan başlıca şairler ve bir örnek:

Kökü *Oğuz Kağan Destanı*'na kadar indirilebilecek bu kavramı Türk edebiyatında ilk defa 15. yüzyıl şairlerinden **Ahmedî** kullanmıştır. **Namık Kemal**'den hemen önce “vatan” kavramını şiirlerinde işleyen başlıca şahsiyetler; **Süleyman Şâdi**, **Mehmet Halis Efendi** ve **Osman Nevres**'tir.

Osman Nevres'in “vatan” redifli bir gazeli:

Takarrür eyleyeli ezberimde hubb-ı vatan

Birinci meseledir defterimde hubb-ı vatan

(Vatan sevgisi zihnime yerleşeli; bu benim için birinci konudur, en önemli konudur.)

Coşar deniz gibi çeşmim telâtum ettikçe

Dilimde gayret-i millet serimde hubb-ı vatan

(Gönlümde millet gayreti başımda vatan sevgisi dalgalandıkça, gözlerim deniz gibi coşar.)

Takallübât-ı felekle balel-pezîr olmaz

Elest mâyesidir gevberimde hubb-ı vatan

(Vatan sevgisi özümde “elest” mayasıdır, dünyadaki değişimler onu değiştiremez, bozamaz.)

Harâm olur bana mey âb-ı kevser dabi olsa

Temessül eylemese sâgarımda hubb-ı vatan

(Kadehimde vatan sevgisi şekillenmese, kevser suyu da olsa içki bana haram olur.)

Cihâna bakmam eğer cennet olsa da Nevres

Telâtum etmese çeşm-i terimde hubb-ı vatan

(Nevres, vatan sevgisi ıslak gözlerimde dalgalanmasa, cennet de olsa dünyaya bakmam.)

Yararlanılan Kaynaklar

- Akay, H. (1998). **Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Fikirler**. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Göçgün, Ö. (1987). **Nâmık Kemal**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Göçgün, Ö. (2001). **Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaplan, M. (1997). **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kerman, Z. (2009). **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, O. (2005). **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özön, M.N. (1997). **Namık Kemal ve İbret Gazetesi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parlatır, İ. (1987). **Tanzimat Edebiyatında Kölelik**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (1956). **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Timurtaş, F.K. (1987). **Bâkî Divanından Seçmeler**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yetiş, K. (1989). **Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yıldız, S. (2006). **Tanzimat Dönemi Edebiyatı**. Ankara: Nobel Yayınları.

YENİ TÜRK EDEBİYATINA GİRİŞ

6

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Şiirde nazım şeklini tanımlayabilecek,
- Tanzimat'tan günümüze kadar devam eden Türk şiirinde kullanılan nazım şekillerini tanıyabilecek,
- Türk şiirine Batıdan ve başka edebiyatlardan hangi nazım şekillerinin geldiğini gösterebilecek,
- Geleneksel nazım şekillerinde ne gibi değişiklikler yapıldığını kaydedebilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Mısra
- Nazım şekli
- Biçim
- Düz kafiye nazım şekli
- Vilanel
- Terza Rima
- Turner
- Çapraz kafiye nazım şekli
- Pantun
- Rondel
- Rima-Plat
- Ottava Rima
- Triyole
- Sone
- Rondo
- Balad
- İambos
- Serbest nazım şekli

İçerik Haritası



Yeni Türk Edebiyatında Nazım Şekilleri

GİRİŞ

Nazım Şekli (Nazım Biçimi): *Şekil* için “form”, “biçim”, “dış kalıp”, “dış yapı”, “çerçeve”, “içeriğin iskeleti”, “şiirin kompozisyonu” gibi karşılıklar da kullanılmaktadır. Şekil, şiiri bir ölçüye göre biçmektir. Şiirin nazım şekli, onun organik yapısını oluşturur. Genelde mısraların kümeleniş ve kafiyelerin sıralanış düzeni olan şekil, söz unsurlarını mümkün olan en uygun biçimde şiirde yerleştirmek, düzenlemek, toplamak ve yaymaktır.

Mısraların sayısına, öbeklenişine ve kafiyelerinin düzenine göre şiire yerleştirilmesine o şiirin *nazım şekli* (nazım biçimi) denir. Şiirin bütün güzelliğini onun şekli ortaya koyar. Unsurları mükemmel bir şekilde örme sanatı olan şekil, şiire en ideal nizamı vermek, dağınık unsurları ahenkli, güzel bir düzene sokmaktır. Şekil, şiir için gerekli olan unsurları barındıran ve gereksizleri dışta bırakmayı sağlayan çerçeve bir yapıdır. Şiirin yapısının olması gereken hacim içinde yerini bulmasında şeklin toparlayıcılığının rolü büyüktür.

Şekil, şiirin iç ve dış unsurlarını birbirleriyle anlamlı ilgilere sokarak estetik bir kompozisyona kavuşturur. Mısralar, kelimeler, duygular, düşünceler, hayaller, ses, görüntü, dil, üslup arasında tam bir uyumu, organik bir bütünlüğü ancak iyi bir şekil çabası sağlayabilir.

Karmakarışık ve düzensiz, uçup kaçıcı olan, kaygan ve soyut duygu ve düşünceleri bir nizam altına almak, düzene sokmak, güzel, uyumlu bir yapı içine yerleştirmek şekil özenini gerektirir. Şekli mükemmel bir şiirde gereksiz bir kelime olmadığı gibi eksik bir kelime de yoktur. Olması gereken her şey yerli yerinde bulunmuştur. Şekil, şiirin içeriğinden bağımsız değil tam tersine onunla belli bir bütünlüğe ve anlama kavuşabilen boyutudur. Şiirin içeriği kendine uygun şeklini de üretir. Bu iki unsur, birlikte ortaya çıkar, birbirlerini besler ve birbirleri için gerektirici konumundadırlar.

Mısra (Dize): “Mısra”, “dizilmiş”, “sıralanmış”, “düzenlenmiş” demektir ve bu yüzden Türkçede “dize” (düzenlenmiş, dizi durumuna sokulmuş söz) karşılığı verilmiştir. Arapçada ise kapı kanatlarından her birine “mısra” denir. Geleneksel Doğu-İslam şiirinde her beyit iki kanatlı bir kapı ve ev olarak düşünülmüş, bu kanatlardan birine de yani beytin satırlarından birine de “mısra” denmiş. Nazmın her bir satırına “mısra” denir. Ancak bu satır, anlam bütünlüğüne göre değil, tartıma göre bölümlenmiş bir ifade bölümüdür. Mısra, bir nazım birimidir ve manzum metnin en küçük parçasıdır.

Şekil (biçim), genelde mısraların kümeleniş ve kafiyelerin sıralanış düzeni ile ilgilidir. Ayrıca söz unsurlarını şiirde mümkün olan en uygun biçimde yerleştirmek, düzenlemek, toplamak ve yaymak da biçimle ilgili bir işler.

Mısraların sayısına, öbeklenişine ve kafiyelerinin düzenine göre şiire yerleştirilmesine o şiirin *nazım şekli* denir.

Nesirdeki cümlelerin karşılığı olan *mısra (dize)* şiirdeki en temel birimdir.

Şiirde de en temel birim *mısra*dır. Mısra, nesirdeki cümlelerin karşılığıdır; ancak mısra da bir hüküm cümlesinin bitmesi gerekmeyebilir. Şiirde tamamlanmış bir cümle, bir mısra da yer alabileceği gibi birden fazla mısraya da yayılabilir. Mısra, görünüşü, şekli itibarıyla şiirde bir satırdır. Mısra, nefes almayı en uygun biçimde disipline eden bir yapıdır. Divan şiirinde her anlamda mükemmel ve güzel olarak üretilen mısralara “mısra-ı berceste” deniyordu. Yeni Türk şiirinde fazla olmasa da duygu ve düşüncenin yoğunlaştırılmış olarak sunulduğu hikmetli atasözlerine benzeyen bir mısralık şiir metinleri de bulunabilmektedir. **Talat Sait Halman**, “Bir”ler başlığı altında bu tür tek mısralık metinler üretmiştir. Onlardan üçünü örnek olarak alıyoruz:

“En ulu insanlara en çok ulunur”.

“Doludizgin giden at, nefret eder dizginden”.

“Baykuş bile sevgiyle güzeldir”.

Geleneksel Türk şiirinin en temel birimi mısra idi. Derli toplu, mükemmel mısra kurma özeni çok önemliydi. Ancak Batı etkisinde gelişen edebiyatta mısra mükemmelliği yerine şiirsel temel güç, şiirin tamamına yayılmaya çalışıldı. Örneğin Tanzimat, Servet-i Fünun ve Garip şiirinde mısra da yoğunlaşma ve mükemmel mısra üretme kaygısı pek yoktur. Bu bakımdan mısranın dilsel yapısı üzerinde bazı değişiklikler görülmektedir. Mesela mısralar birleştirilir, bölünür ya da yerleri değiştirilir. Bazen de mısralar boş bırakılır.

Mısraların kümeleniş şekline *mısra düzeni*, mısraların kafiyelerinin sıralanış tarzına *kafiye örgüsü*, şiirin mısra düzeni ve kafiye örgüsüne göre aldığı şekle de *nazım şekli* denir. Dolayısıyla nazım şeklinde mısraların öbeklenişlerine göre oluşturdukları şekil ve kafiyeleme sistemleri esas alınacaktır. Mısralar gerek kafiyelerine gerek anlam bütünlüklerine göre öbeklenirler ve bu öbeklerin toplamı olarak da şiir ortaya çıkar. Dolayısıyla şekil, mısraların öbekleniş, sıralanış ve kafiyelerine göre düzenleniş biçimidir.

Şiirin nazım şekli ölçüsü olarak kullanılan en küçük anlamlı ve uyumlu unsuru *nazım birimi* denir. Nazım birimi, bazı şiirlerde mısra, bazılarında beyit, bazılarında bent, bazılarında cümle olabilir. Nazım birimi bir bakıma nesirdeki paragrafa benzetilebilir. İslamiyet’ten önceki Türk şiirinde nazım şekillerinin birimi dörtlüktür. İslam medeniyeti etkisinde gelişen Türk şiirinde Arap ve Acem şiirine özgü nazım şekilleri görülmeye başlar. Bu şekillerin nazım birimi beyittir. Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde ise genellikle mısradır.

Şiirde şekil, bütünlüğü sağlayan, değişik unsurları derleyip toplamaya yarayan bir yapıdır. Bunu anlamak için şu yoklamalar yapılmalıdır: Bütünlük beyitte mi, kıtada mı, şiirin tamamında mı sağlanmış? Kompozisyon şiirin bütününe mi yayılmış? Şiirin unsurları merkezî bütünlüğü tamamlayan uyumlu birer unsur mu? Duygu, hayal, düşünce, insan, ruh, tabiat, eşya, ses, şekil, vezin, kafiye arasında tam bir uyum var mı?

Şekil, şairin duygu, düşünce ve hayallerini sınırlayan, boğan, ezen, daraltan, budayan engel olucu bir bağ değil, tam tersine onun iç dünyasını ifade etmeye kolaylık sağlayıcı bir çerçeve olmalıdır.

Plastik sanatlardan gelen bir etkilenmeyle şiirde şekil mükemmelliği üzerinde en fazla parnasyenler durmuştur. Onlar, bir heykeltıraşın heykel üzerinde gösterdiği şekil hassasiyetini şiirin vezin, kafiye, mısra, nazım şekli gibi şekil unsurları üzerinde göstermeye çalıştılar; şiirde asıl olanın mükemmel bir şiir şekli yani yapısı ortaya koymak olduğuna inandılar.

Şiirde şekil konusuyla ilgili olarak adına “*formalizm*” denilen ve içerikten, özden yoksun ya da buna önem vermeyen, salt dil ahengini ve biçim mükemmelliğini esas alan bir anlayış da vardır.

Nazım birimi, şiirin nazım şekli ölçüsü olarak kullanılan en küçük anlamlı ve uyumlu ögesidir.

YENİ TÜRK EDEBİYATINDA NAZIM ŞEKİLLERİ

Klasik Türk edebiyatında genellikle kuralları belirlenmiş nazımın sabit şekilleri kullanılmıştı. Hemen hemen her şair aynı nazım şekilleriyle yazıyordu. Tanzimat Döneminden itibaren ise Türk şairleri geleneksel nazım şekillerini aynen kullanmaya devam ettikleri gibi gerek divan şiiri sabit nazım şekillerinin değiştirilmiş şekillerine gerek yabancı edebiyatlardan aldıkları gerekse kendi icat ettikleri nazım şekillerine de yer verdiler.

19. yüzyılın ortalarında Batı uygarlığı dairesine girmeye başlayan Türk toplumunun edebiyatı da Batı etkisine açıldı. Bu bağlamda zamanla Batıdan alınma nazım şekilleri de ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet'ten sonra ise önceden belirlenmiş nazım şekillerine tabi olmayan, her bakımdan serbest nazım şekilleri yaygınlaştı.

Burada yalnızca Tanzimat'tan günümüze kadar devam edegelen ve geleneksel nazım şekillerinden farklı olan yeni Türk şiiri nazım biçimleri üzerinde durulacaktır. Tanzimat'tan itibaren şiirin şekil yapısına ilişkin bazı değişiklikler ve yenilikler ortaya çıktı. Bunlar ana hatlarıyla şöyledir: Şiirlerin konularına uygun özel adları vardır. Şiirin tamamı genelde aynı konudur.

Bentlerle kurulan nazım şekillerinde bentlerin mısra sayısı aynı olmayabilir. Yani şiir, eşit bentlerden oluşmayabilir. Bent, kendi başına anlamlı ayrı bir bütün değil, şiirin bir parçasıdır; dolayısıyla şiirin genel anlamına bağlıdır. Nazım birimi mısradır. Cümle ikiden fazla mısra da tamamlanabilir.

Yeni Türk şiirinde kullanılmış olan nazım şekillerini ayrı ayrı görelim:

Bent, birkaç bölümden oluşan şiirlerin bir bölümüne verilen addır.

GELENEKSEL YERLİ NAZIM ŞEKİLLERİ

Geleneksel ve yerli olan nazım şekillerinin bir bölümü halk şiirinden, bir bölümü de divan şiirinden alınmıştır.

Halk Şiirinden Alınan Nazım Şekilleri

Özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra milliyetçilik akımının etkisiyle Türk şiirinde kayda değer ölçüde halk edebiyatına yönelme eğilimi başgöstermiştir. Bu bağlamda eğitimli/kentli bazı şairler, hece vezninin ve sade dilin yanında halk şiirine özgü bazı nazım şekillerini de alıp kullanmışlardır.

Ancak aynı nazım şekillerini kullanmakla birlikte aralarında bazı farklar da bulunmaktadır. Eğitimli/kentli şairler, halk şiirinden farklı olarak şiirin konusuna uygun özel bir isim verirler. Son dürtlükte mahlûslarına yer vermezler. Şiirin tamamına tek bir konuyu yayarlar. Dil, üslup ve konuları seçiş ve işleyiş bakımlarından da kentli şair duyarlılığına özgü bir tutum sezilmektedir. Eğitimli/kentli şairler *koşma*, *semaî*, *manî* gibi halk şiiri nazım şekillerine yer vermişlerdir.

Eğitimli/kentli şair, halk şiirinden farklı olarak şiirine konusuna uygun özel bir isim verir.

Divan Şiiri Kaynaklı Nazım Şekilleri

Tanzimat'tan günümüze kadar devam edegelen yeni Türk şiirinde divan şiirinin sabit nazım şekilleri aynen kullanıldığı gibi kimi zaman da bunlar yeni edebiyatımızda bazı değişikliklere uğratarak yer almıştır. Bu tür metinlere bir yenilik olarak özel ad verilmiş ve şiirde konu bütünlüğü sağlanmıştır. Bu nazım şekilleri Tanzimat Döneminde yaygın olarak kullanılmış; ama Servet-i Fünun Döneminden itibaren kullanım oranı önemli ölçüde azalmıştır.

Cumhuriyet Döneminde ise **Behçet Necatigil, Atilla İlhan, Turgut Uyar, Ziya Osman Saba, Mehmet Çınarlı, Şahin Uçar, Nazir Akalın** gibi şairler, kimi şiirlerinde *gazel*, *kaside*, *mesnevi*, *murabba*, *muhammes* ve *rubai* gibi divan şiiri sabit nazım şekillerini vezin, kafiye düzeni ya da içerik açısından bazen aslına uya-

rak bazen de uymayarak veya kimi değişiklikler yaparak kullanmışlardır. Bu nazım şekillerinin her biri için ayrı ayrı örnek vermeyi gereksiz buluyoruz. Bunlara örnek olmak üzere **Nazir Akalın**'ın gazel nazım şekliyle yazılmış, ancak bazı değişiklikleri olan "Çark-ı Felek Gazeli" adlı şiirini alıyoruz:

*Gel rindâne âleme bürünüver a gönül
Kapıldığın gam ile dem sürüver a gönül*

*Bu gurbet bahçesinden hüznün devşir bir ömür
Kimsesizler gözünden süzülüver a gönül*

*Sîneye çek cefâyı eğer yârdan gelirse
Ağyâr ne derse desin boş görüver a gönül*

*Firavun ebrâmları çıksa kutlu yoluna
Kıyâm eyle üstüne yürüyüver a gönül*

*Başkentleri bürürken dilindeki nağmeler
Eylüllerden siz da gel çağa ad ver a gönül*

SIRA SİZDE



Şimdi siz de Cumhuriyet Döneminde, kimi şiirlerinde gazel, kaside, mesnevi, murabba, muhammes ve rubaî gibi divan şiiri sabit nazım şekillerini kullanmış *Bebçet Necatigil, Attila İlhan, Turgut Uyar, Ziya Osman Saba, Mehmet Çınarlı, Şahin Uçar, Nazir Akalın* gibi şairlerden birinin bu tarzdaki şiirlerinden birini bulmaya çalışınız.

Esas olarak ünitemiz, yeni Türk şiirinin nazım şekillerini ele aldığından divan ve halk şiirine ilişkin nazım şekilleri üzerinde fazla durmuyor; bunları bu konularda yazılmış sözbilimi (retorik) kitaplarına bırakıyoruz. Örneğin **Prof. Dr. Cem Dilçin**'in *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* adlı kitabı bu konuda iyi bir kaynaktır.

K İ T A P



Divan edebiyatında kullanılan ve nazımın sabit şekilleri dediğimiz nazım şekilleri hakkında ayrıntılı bilgi için şu kitabı okuyunuz: Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1997.

YABANCI EDEBİYATLARDAN ALINAN NAZIM ŞEKİLLERİ

Tanzimat Döneminden itibaren Batılılaşma hareketleriyle birlikte Türk şairleri, Batı edebiyatlarından ya da başka edebiyatlardan bazı nazım şekillerini almış; bunları ya aynen ya da bazı değişiklikler yaparak uygulamışlardır. Bunların başlıcaları şöyledir:

İkilikler

Düz Kafiyeli Nazım Şekli: Couplet. Eşleme. Yeni mesnevi. Fransız edebiyatından alınmıştır. Her beyit kendi arasında kafiyelidir. Klasik Türk şiirindeki mesnevi nazım şekline benzer. Ancak mesneviden farklı olarak her beyit kendi içinde ayrı bir anlam bütünlüğüne sahip değildir. Şiirde konu bütünlüğü olduğundan beyitler anlam bakımından birbirine bağlıdır. Mesnevide aruzun kısa kalıpları kullanılır; düz kafiyeli şekillerde ise aruzun her kalıbı ve hece vezinlerine yer verilebilir. Mesnevi hacim bakımından daha genişken; düz kafiye daha kısa olabilmektedir.

Kafiye düzeni şöyledir: aa-bb-cc-dd.....

Örnek: **Mehmet Âkif**'in "Leylâ" şiirinden:

*Şafaklar ferş-i râhın, fecr-i sâdıklar çerâğındır,
Hilâlim, göklerin kalbinde yer tutmuş otağındır;
Ezânlar neubetindir: İnletir eb'âdı başyetten;
Cibâzındır alemler, kubbeler inmiş meşiyetten;*

*Cemâatlar kölendir. Kâ'beler haclen.. Gel ey Leylâ,
Gel ey cândan yakın cânân ki gâiplerdesin hâlâ,*

Günümüz Türkçesiyle karşılığı:

*"Şafaklar yolunun döşeği, gerek şafak vakitleri çırandır,
Hilâlim, göklerin kalbinde yer tutmuş otağındır;*

*Ezânlar nöbetindir: Korkudan her tarafı inletir
Cibâzındır alemler, kubbeler inmiş Allah'ın iradesiyle;*

*Topluluklar kölendir. Kâ'beler gelin odandır. Gel ey Leylâ,
Gel ey cândan yakın cânân ki bilinmezliklerdesin hâlâ,*

Üçlükler

Üç mısralı bentlerden oluşan şiirler. Nazım birimleri üçlükler hâlinde düzenlenir. Bu nazım şekilleri bizde ilk kez Tanzimat Döneminde uygulanmaya başladı. **Abdülhak Hamit**'in "Zühre-i Hindî", "Rakkâse" gibi şiirlerinden sonra yaygınlaştı. Türk şairleri, genellikle sabit nazım şekillerine uymayan, kafiye düzenini ve mısra kümelenişini kendilerinin belirlediği değişik üçlüklere yer vermişlerdir. Bize Batı'dan gelen ve kuralları belli üçlü nazım şekillerinin bazıları şunlardır:

Vilanel: Villanelle. Daha önceleri köy türkülerine bu ad veriliyordu. Ancak Fransa'da 16. yüzyıldan itibaren bu nazım şekli bilinen hâlini aldı. Bent sayısı genellikle 4, 6 veya 8'dir. Biri açık diğeri kapalı iki kafiye kullanılır. 1. Üçlüğün 2. mısraı kapalı (vurgulu) kafiye ile bitiyorsa diğer 2 mısra açık kafiyeli ve diğer üçlükler de buna göre olmalıdır. 1. üçlüğün 3. mısraı, sonuncu üçlüğün son mısraından sonra 4. mısra olarak tekrar edilir. Mısraların hece sayısı genellikle 7 ile 10 arasındadır. İlk üçlükteki ilk ve son mısra diğer üçlüklerde nakarat gibi tekrar edilir. 1. üçlüğün ilk mısraı, 2. ve 4. üçlüğün son mısraı; 1. üçlüğün son mısraı, 3. ve 5. üçlüğün son mısraı olarak böylece döngümlü halde tekrar eder gider.

Örnek: **Edip Ayel**'in "Çocukluk" şiiri:

*Bir deva yok bu kökleşen derde,
Geçmiyor, geçmiyor gönül yarası!
Nerdesin, şen çocukluğum nerde?*

*Gölge olmuş uzun bir iz yerde,
Bir büyük sevgi alnımın karası.
Bir deva yok bu kökleşen derde,*

*Ufka baktım: O bir inik perde...
Bahtımın bir harabe manzarası.
Nerdesin, şen çocukluğum nerde?*

*Aya baktım: Küserdi göklerde...
Bitmiyor rüzgârın da yaygarası.
Bir deva yok bu kökleşen derde,*

Bir isim kaldı şimdi ezberde...

Kanıyor tâ içimde hatırası,

Nerdesin, şen çocukluğum nerde?

Terza Rima: Örüşük kafiye. Örüşük üçlü. 3 mısralı bentlerden ve sonda bağımsız bir mısradan meydana gelir. Bent sayısı sınırlı değildir. Her üçlüğün orta mısraı altta gelen üçlüğün 1. ve 3. mısralarıyla kafiyelidir. Son üçlüğün orta mısraı da şiirin sonuna eklenen bağımsız mısra ile kafiyelidir. Kafiye düzeni şöyle gösterilebilir: aba, bcb, cdc, ded, efe, f. Her üçlüğün ayrı anlamda olmasına ve son bağımsız mısraın ise şiirin en güzel mısraı olmasına dikkat edilir.

Bu nazım şekli, ilk kez İtalyan edebiyatında **Dante** tarafından kullanılmıştır. **Dante**'nin *Divina Commedia* adlı eserinde bunu görmek mümkündür. Ayrıca yine İtalyan şair **Petrarque** ve **Boccaccio** tarafından da kullanıldı.

Terza rimayı Fransızlar 16. yüzyılda aldılar; fakat en güzel örneklerini 19. yüzyılda verdiler. **Théophile Gautier** ve parnasyen şairlerden **Heredia**, **Coppée** ve **Leconte de Lisle** bu şekilde bazı şiirler yazdılar.

Bu nazım şeklini İngiltere'de ilk kullanan şair, **Sir Thomas Wyatt** idi. **Byron**, **Shelly** ve **Browning** gibi şairler de kullandı.

19. ve 20. yüzyıllarda bazı Felemenk ve Alman şairlerinde de görülür. Fakat başarması zor bir şekil olduğu için İtalya dışında çok fazla yaygın değildir. Onu sadece birkaç İtalyan şair, başarıyla kullanabildi.

Türk edebiyatında ise Fransız edebiyatından alınarak ağırlıklı olarak Servet-i Fünun ve Fecr-i Âtî şairleri tarafından kullanıldı. Fakat sone kadar yaygın değildir. Ayrıca birtakım şiirlerde bazı değişiklikler yapılarak kullanılmıştır. **Tevfik Fikret**'in “Şükûfe-i Yâr”, “Halûk'a”, **Ali Canip Yöntem**'in “Kelebek”, **Ziya Osman Saba**'nın “Şehir Üstünde Yükselen Ay”, **Ali Mümtaz Arolat**'ın “Denize Atılan Taşlar”, **Edip Ayel**'in “Göksu” şiirleri buna bazı örnekler olarak anılabilir. Örnek: Ali Canip (Yöntem)'in “Yaprak” şiiri:

Anıyordum babârı; çırpınarak

Düştü bir gölge şey avuçlarıma;

Yine ölmüş zavallı bir yaprak...

Ey hazân artık intikâm alma,

Şimdi zulmetleriyle haykıracak

Sana hüsrân bakışlı mâvî semâ!...

Bu hazân belli çok fidan kıracak,

Örtecek dallarıyla yollarımı...

Sen fakat söyle ey güzel yaprak.

Söyle çebren kadar ölüm sarı mı?

Terner: Ternaire. 3 mısradan oluşan ve aynı cinsten kafiyeli bentlere denir. Bent sayısı ve mısralardaki hece sayısı sınırlı değildir. Üçlükler dönüşümlü olarak açık ve kapalı kafiyelerle biter. Kafiye düzeni şöyle olur: aaa kkk aaa kkk ...

Türk şiirinde fazla rağbet görmedi. Edip Ayel'in “Yalova” şiiri örnek olarak verilebilir.

Dörtlükler

Dörder mısralık bentlerden oluşan nazım şekilleri. Bunların başlıcaları da şöyledir:

Çapraz Kafiyeli Nazım Şekli: Rime croisée. Rimes croisées. Çaprazlı kafiye, çaprazlama, çapraz diziliş. Bent sayısı sınırlı değildir. Bu nazım şekli her türlü konuyu iş-

lemeye elverişlidir. Her dördlüğün 1. ve 3. mısraları kendi aralarında, 2. ve 4. mısraları da yine kendi aralarında kafiyelidir. Kafiye düzeni şöyle gösterilir: abab-cdcd-efef...

Örnek: **Mehmet Celâl**'in "Bir Kıza" şiirinden 2 dörtlük:

*Ey kız! Ki gözlerinde letâfet ayân olur,
Her bir nigâhı rûhumu eyler cerîhadâr!
Gönlüm hayâl-i çeşmine bir âşiyân olur!
Hüsnün eder hayâlimi mir"at-ı nev-bahâr*

*Ebvâb-ı sırr-ı aşkı eder dâimâ küşâd
Bir gence karşı işveli, sevdâlı gözlerin
Bir şâir-i hazîni letâfetle etti şâd
Ey mâî gözlü gül! Nigeh-i rûh-perverin*

Günümüz Türkçesiyle karşılığı:

*Ey kız! Ki gözlerinde güzellik belli olur,
Her bir bakışı rûhumu yaralar!
Gönlüm gözünün hayaline bir yuva olur!
Güzelliğin hayâlimi ilkbahar aynası yapar*

*Aşk sırrının kapılarını daima açar
Bir gence karşı işveli, sevdâlı gözlerin
Hüzünlü bir şairi güzellikle mutlu etti
Ey mavi gözlü gül! Rubu besleyen bakışın*

Yarı Çapraz Kafiye Nazım Şekli: Her bendin 1. ve 3. mısraları serbest; 2. ve 4. mısraları da kendi aralarında kafiyelidir. Kafiye düzeni şöyledir: xaxa-xbxb-xcxc...

Örnek: **Cenap Şehabettin**'in "Tasvîr-i Cânân" adlı şiirinden iki bent:

*Billûr gerdeninde ederken muânaka
Bir nev-demûde rûh ile bir hüsn-i pür-garâm
Rû-yı terinde eylemiş ikâd-ı hacle-gâh
Elvân-ı subh-ı sâdık u envâr-ı bedr-i tâm*

*Solgun ziyâyı andırır iklîl-i turrası
Serpûş-ı zer-nigârı şafaktan nişân verir
Ağlar gözünde safvet-i her dem ter-i kebûd
Âhû nigâhı mürde-i hicrâna cân verir*

Yukarıdaki şiiri -önceki sayfalarda örneklerini gördüğünüz gibi- günümüz Türkçesine çevirmeyi deneyiniz.



SIRA SİZDE

Sarma Kafiye Nazım Şekli: Rime embrassée. Rimes embrassées. Sarmalı kafiye, sarmalama, sarma diziliş. Bent sayısı sınırlı değildir. Her türlü konuyu işlemeye elverişlidir. Her dördlüğün 1. ve 4. mısraları kendi aralarında; 2. ve 3. mısraları da yine kendi aralarında kafiyelidir. Kafiye düzeni şöyle gösterilir: abba-cddc-effe....

Bu nazım şeklini Türk edebiyatında muhtemelen ilk olarak 1881'de **Abdülhak Hâmit** "Bir Sâfilin Tesellisi" adlı şiirinde kullandı. Bu şiirden 2 bent alıyoruz:

*İnsân ki bu âlemde bütün çektiği gamdır,
Bir neşve-i uhrâya sezâ-vâr olamaz mı?*

*Sarma kafiye nazım şekli (Rime embrassée)nin bizde ilk olarak 1881'de **Abdülhak Hâmit**'in "Bir Sâfilin Tesellisi" adlı şiirinde kullanıldığı bilinmektedir.*

*Ol neş'eyi dünyâda ararsa bulamaz mı?
Bulmuş ne çıkar, çünkü serencâmı ademdir.
Olmaklık için neş'e-i ukbâya muzaffer,
Bir kabza tûrâbın ne ehemmiyeti vardır!
Ol kabza-i bâkin yâ ne bâsiyyeti vardır,
Kim cevher-i idrâke Hak etmiş anı mazbar.*

Günümüz Türkçesiyle karşılığı:

*İnsân ki bu âlemde bütün çektiği gamdır,
Başka bir neşeye uygun olamaz mı?
O neş'eyi dünyâda ararsa bulamaz mı?
Bulmuş ne çıkar, çünkü sonu yokluktur.*

*Abiret neşesini elde etmek için
Bir avuç toprağın ne ehemmiyeti vardır!
O bir avuç toprağın ne özelliği vardır,
Ki Allah ona anlayış cevheri vermiş*

Pantun: Sayısı çift olması gereken dörtlüklerle yazılır. Bent sayısı sınırsızdır. Bunun sebebi ilk dörtlüğün ilk mısraının son dörtlüğün son mısraı olarak tekrarlanması zorunluluğudur. Dörtlüklerin 2. ve 3. mısraları kendilerinden sonra gelen dörtlüklerin 1. ve 3. mısraları olarak tekrarlanır. Bir de en önemlisi dörtlüklerin 1. beyitlerinin öznel, 2. beyitlerinin ise nesnel ve tasvîfî olması lâzımdır. 1. dörtlük, ikisi açık, ikisi kapalı olmak üzere çapraz kafiyeli dört mısradan oluşur.

Dörtlüklerin ilk iki mısraı belirli bir fikir veya bir tasvire aittir. Her dörtlüğün son iki mısraı ise başka bir konuyla ilgilidir. Fakat bu iki konu arasında yakın bir münasebet olmalıdır. Bunlar birbirine karışmadan bentten bende bir örgü halinde bağlanırlar. Kafiye düzeni genellikle şöyledir: abab bcba cddc dada. Mısraların hece sayısı şaire kalmıştır.

Aslı Malezya'ya ait bir nazım şeklidir. Malezya'da yüzyıllardan beri kullanılmakta olan bu nazım şeklini Fransızlar, 19. yüzyılda kendi dillerine uyarladılar. **Victor Hugo** bu konuda özel bir çaba gösterdi. Batı şiirinde 19. yüzyılda **Ernest Fouinet** tarafından kullanılmaya başladı. **Victor Hugo**, **Leconte de Lisle** ve **Baudelaire** gibi Fransız şairleri tarafından kullanıldı. İngiliz edebiyatında pek tutulmadı. **Austin Dobson**'ın bazı şiirlerinde görülebilir. Bu nazım şeklini Türk şiirinde ilk defa **Edip Aysel** kullandı. Onun "Gök" şiirini buraya örnek olarak alıyoruz:

*Bir kuştı güneş.. Akşam uçmuş mu dalından?
Örtmekte semâ alnını renk renk peçesiyle;
Bıktım şu saâdet denilen kurt masalından,
Kaldım gene hüznün sabah olmaz gecesiyle.*

*Örtmekte semâ alnını renk renk peçesiyle;
Boşluklara baktım: Dolu her yanda kıvılcım;
Kaldım gene hüznün sabah olmaz gecesiyle.
Bilmem nedir artık göğe bakmakta kazancım.*

*Boşluklara baktım: Dolu her yanda kıvılcım;
Akşam gene atmış göğe kıpkırmızı pençe;
Bilmem nedir artık göğe bakmakta kazancım,
Bir yaysa bu hicran, ona göğsüm de kemençe.*

*Akşam gene atmış göğre kıpkırmızı pençe;
Öksüz gene yollar, gene küsmüş gibi her çam;
Bir yaysa bu bicrân, ona göğsüm de kemeçe.
İnmekte benim üstüme çoktan beri akşam.*

*Öksüz gene yollar, gene küsmüş gibi her çam;
Binlerce avuç altın atılmakta semâya;
İnmekte benim üstüme çoktan beri akşam.
Akşam yetişir yıldızı sönmüş fukarâya*

*Binlerce avuç altın atılmakta semâya;
Gökler kanyor sanki vurulmuş da alından;
Akşam yetişir yıldızı sönmüş fukarâya
Bir kuştı güneş.. Akşam uçurmuş mu dalından?*

Rondel: (Fr. rondelle). 4+4+5 =13 mısralık 3 bentten oluşan bir nazım şeklidir. 1. bendin 1. mısraı 2. bendin 3. mısraı ve şiirin son mısraı olarak tekrarlanır. 1. bendin 2. mısraı, 2. bendin 4. mısraı olarak tekrarlanır. Bu nazım şekli esas olarak dörder mısralık bentlerden oluşur, sadece son bent, ilk bendin 1. mısraının tekrar olarak ilavesiyle beşlik hâline gelmiş olur. Bu noktayı nazara almayarak bunu dörtlükler içinde değerlendirdik. Mısraları 8 veya 10 heceliktir.

13 mısra içinde 2 cins kafiye kullanılır. Ve kafiyelerin biri açık diğeri kapalı (birincisi kapalı ise ikincisi açık) olur. 1. bent, abba şeklinde sarma kafiyevidir. 2. bent, abab şeklinde çapraz kafiyevidir. 3. bendin ilk 4 mısraı sarmalıdır. 1. bendin ilk mısraı en sona ilave edilir ve bent abbaa şeklinde olur.

Fransız edebiyatında 14. yüzyıldan beri kullanılmaktadır. Rondel'e son şeklini veren **Charles d'Orleans**'dir. 19. yüzyılda **Th. de Banville** ve bazı parnasyenler bu nazım şekline fazlaca yer verdiler. İngiliz edebiyatında **W. E. Henley, Edmund Gosse, Austin Dobson** ve **R. L. Stevenson** gibi şairler kullandılar. Türk edebiyatında **Edip Aysel, Özdemir İnce** gibi şairler bu nazım şekline yer verdi.

Fransız edebiyatında 14. yüzyıldan beri kullanılmakta olan *rondel*'i bizde Edip Aysel, Özdemir İnce gibi şairler kullandılar.

Örnek: **Edip Aysel**'in "Çile" şiiri:

*Çektir kara sevdâ bize, çektir!
Candan da, cefadan da bezilse.
İnsan nice mihnetle ezilse,
Bir kerre sevenler, sevecektir!*

*Babçemdeki her ses: bir etektir,
Sırrım ne olur sanki sezilse?
Çektir kara sevdâ bize, çektir!
Candan da, cefadan da bezilse...*

*Hulyâ bir ilahî kelebektir,
Hayran olur insan tutabilse!
Geçmez ele ardında gezilse,
Candan sevenin sevdiği tektir,
Çektir kara sevdâ bize, çektir!*

Bir başka örnek: **Özdemir İnce**'nin "Rondel" adlı şiiri:

*gümüş renkli kalyonları götüren
soğuk güneş kesin sular altına
gerçek gök ölmez aşklar adına
mahzenlere küf kokusu taşırken*

*yalnızlıktır onun acı gözleri çizen
yorgunluğu her üretken dokuya
gümüş renkli kalyonları götüren
soğuk güneş kesin sular altına*

*işte odur ilk kuşluğa benzeyen
gün ışığı köpük damlar üstünde
yeryüzünün bronz gülleri işte
yeşil denizlerin altından geçen
gümüş renkli kalyonları götüren*

Rime-Plat: Bizde fazla kullanılmamıştır. Bize Fransız şiirinden gelmiştir. Her konuda yazılabilir. Dörder mısralı bentlerle yazılır. Bent sayısı sınırlı değildir. Bentlerin kafiye düzeni şöyledir: aabb-ccdd-eeff

Örnek: **Mehmet Rifat**'ın "Çocuk", **Zaimzâde Hasan Fehmi**'nin "Hayâl-i Yâr" şiirleri.

*Karma Kafiye*li Nazım Şekilleri: Bazı şiirlerde çapraz ve sarma kafiye şekilleri karışık olarak kullanılmıştır. Bunu sadece zikretmekle yetiniyoruz.

Sekizlikler

Ottava Rima: 8 mısralık bir bentten oluşan nazım şeklidir. Ancak birden çok bentlerden oluşan şekilleri de vardır. Kafiye düzeni şöyledir: abababcc

İtalyan edebiyatında doğmuştur. Orta Çağda **Boccaccio**, **Boiardo**, **Pulci** ve **Poliziano**, **Ariosto**, **Tasso** gibi birçok İtalyan şairi tarafından kullanıldı. **Ercilla**, **Camoens** gibi İspanyol ve Portekiz şairleri de kullandı. Fransız edebiyatında ababcccb kafiye düzenine göre kaleme alınmış metinler de vardır. **Villon**, **Victor Hugo** gibi şairler bu nazım şeklini denediler. İngiliz edebiyatında 16. yüzyıl başlarında **Sir Thomas Wyatt** tarafından kullanılmaya başlandı. Daha sonraları **Spenser** ve **Drayton**, **Shelley**, **Keats**, **Byron** gibi şairler de şiirlerinde bunu denediler.

Türk edebiyatında ilk kez, **Ethem Pertev Paşa** (1824-1872)'nin **Victor Hugo**'dan çevirdiği "Tıf-ı Nâim" (*Hakâyıku'l-Vekâyi*, 1870) adlı manzumeyle yer aldı. İlk dört mısraı çapraz kafiye olan bu şiir, sekizer mısralık 10 bentten oluşur. Ottava rima (sekizleme) nin ilk biçimi bu manzumede yer aldı.

Örnek: **Recaizade Mahmut Ekrem**'in "Tasvir" şiirinden bir bent:

*Seyreyle şu levh-i nâzenîni
Gûyâ bürünür bebişte sabrâ!
Fikret şu hayâl-i nev-zemîni
Gördün mü bu yolda şi'r-i garrâ?
Gûş et terâne-i hazîni
Üstâd ne san'at etmiş icrâ!
Nisbet bunu dîğere hatâdır
Mensûb-ı ileyh ona Hüdâdır.*

Günümüz Türkçesiyle karşılığı:

Seyreytle şu nazlı levhayı
Güya çöl cennete bürünür!
Şu özgün hayali bir düşün
Gördün mü bu yolda parlak bir şiir?
Şu hüznünlü nağmeyi dinle
Allah nasıl bir sanat ortaya koymuş
Bunu başka bir şeyle kıyaslamak batadır
O, sadece Allah'a nispet edilebilir.

Triyole: Triolet. “Üçleme” demektir. Sekizer mısralık bir veya birden fazla bentten meydana gelir. 1. mısra bendin 4. ve 7. mısraı olarak tekrar edilir. Bendin 2. mısraı da 8. mısra olarak tekrar edilir. Yani ilk mısra 3 defa geçer. Bu nazım şekline triyole denmesi de bundandır. İki cins kafiyesi vardır. Kafiyelerin açık-kapalı sıralanması lâzımdır. Her bentte 2 kafiye kullanılır. 1. mısra kapalı (vurgulu) bir kafiye ile bitiyorsa bentte vurgulu mısraların sayısı beştir. Geri kalan 3 mısraın kafiyeleleri de açık (vurgusuz) olur. Kafiye düzeni şöyledir: abaaabab

13. yüzyıldan beri bilinen bu nazım şekli, Fransızcada orta çağlarda **Descamps** ve **Froissart**, 17. yüzyılda **Jean de La Fontaine**, 19. yüzyılda ise **Alphonse Daudet** ve **Theodore de Banville** tarafından kullanıldı. İngiliz edebiyatında **Austin Dobson**, **H. C. Bunner**, **W. E. Henley** ve **Robert Bridges** bu nazım şekline başarılı bir şekilde yer verdiler.

Türk edebiyatında fazla kullanılmamıştır.

Örnek: **Edip Ayel**'in “Ağ” şiiri:

*Bin bir kelebek ardına düşmüş de gezerken,
Ellerde o arzu adı verdikleri ağla,
Kar yağdı bakın saçlarımın üstüne erken;
Bin bir kelebek ardına düşmüş de gezerken,
Dünya bize cennet gözükür sisli dimağla!
Hülyama derim: Ömrüme seller gibi çağla!
Bin bir kelebek ardına düşmüş de gezerken,
Ellerde o arzu adı verdikleri ağla,*

*Günler kuş olup bir uzak iklime göçerken,
Ab! Ağla, derim, ağla gözüm, durmadan ağla!
Bir başka nasip ummaz ömür, baktı kederken,
Günler kuş olup bir uzak iklime göçerken,
Bağlandı gönül yaş denilen sımsıkı bağla!
Gençlik aranırmış gün olur elde cırağla,
Günler kuş olup bir uzak iklime göçerken,
Ab! Ağla, derim, ağla gözüm, durmadan ağla!*

Mısra Sayısı Farklı Bentlerden Oluşan Nazım Şekilleri

Sone: Kurgusu simetriktir. İki dördlük ve iki üçlükten oluşan 4 bent ve 14 mısralık bir nazım şeklidir. Kafiyeleleri bir açık bir kapalıdır. Her sonede 5 cins kafiye vardır. Sone “heksameton” adı verilen bir vezin ile yazılır. Bu vezin 7+7, 6+6, 5+5 vb. vezinlere tabidir.

Klasik sone, hamasî şiirler için en uygun nazım şekli olarak görülmüştür. Klasik sonede anlam, bentten bende geçmez. Dört bentten oluşan sonelerin içerik ya-

pısı, aşağı yukarı şu şemaya uygundur: Birinci bentte bir sorun, bir dava ortaya konur. İkinci bentte ortaya konan mesele ve dava ispatlanmaya çalışılır. Üçüncü bentte dava biraz daha pekiştirilir, sorun biraz daha gerginleştirilir.

Dördüncü bentte ise sorun çözülür ve bir sonuca ulaşılır. İlk iki dörtlükte konuya hazırlık yapılır, son üçlüklerde asıl maksat söylenir. Son mısra ise şiirin en vurgulu ve etkili mısraıdır; bir sürpriz teşkil edecek derecede yüksek bir fikir veya ince bir duyguyu içerir.

Kaynağı tartışılan bir nazım şeklidir. Hem İtalyanlar hem de Fransızlar kendilerine ait olduğunu iddia ediyorlar. Avrupa edebiyatlarında yaygın biçimde kullanılmış bir şekildir. Bir bakıma Doğu edebiyatlarının gazel şeklinin Batı edebiyatlarındaki karşılığıdır.

İtalyan edebiyatında: **Dante, Petrarque** ve **Le Tasse** bu nazım şeklinin en güzel örneklerini verdiler. İtalyan tipi sonenin kafiye düzeni şöyledir: abba-abba-cddede. Bu aynı zamanda klasik sone kafiye düzenidir ve asıl sone budur.

Fransız edebiyatında: Fransızlar bu nazım şeklini kendilerinin icat ettiklerini söylerler. 13. yüzyıl Fransız halk şairleri “aşk sesi” anlamına gelen ve hiçbir kurala tabi olmayan imlâsı bir n harfiyle yazılan sonetler söylerlermiş. Fransızcada bu nazım şekline “sonnet” denir ve Fransız edebiyatında çok rağbet görmüştür. Fransızlara göre İtalyanlar bu manzumeyi alıp ıslah etmişler. Fakat bu doğru değildir ve soneyi Fransa’ya İtalyan edebiyatından **Mellin de Saint Gelais** ithal etmiştir. **Clément Marot, Ronsard, Du Bellay** gibi şairler bu şekle çok rağbet ettiler. 17. yüzyılda hemen her şair bu şekli denedi. 18. yüzyılda hemen hemen hiç rağbet edilmemiştir. 19. yüzyılda ise tenkitçi **Sainte-Beuve** ona revaç kazandırdı. Soneye **Victor Hugo, Musset, Felix Arvers, J. M. De Heredia, Baudelaire, Sully Prudhomme, François Coppée** gibi şairlerde rastlanır. Fransız tipi sonenin kafiye düzeni şöyledir: abba-abba-cdd-eed. Fransızlar 12 hecelik soneleri tercih ettiler.

İspanyol edebiyatında: İspanya’ya İtalya’dan geçmiş ve **Herrera** buna önem vermiştir.

Portekiz edebiyatında: **Comoens** bu nazım şekline çok itibar etti.

İngiliz edebiyatında: **Shakespeare** bu nazım şeklini çok önemsemiştir. 1609’da 106 soneden oluşan bir kitap yayımladı. **Worsswort** ve daha birçok İngiliz şairi sone yazdı.

Türk edebiyatında: Türk şiirinde soneyi ilk kullanan şair **Süleyman Nesip**’tir. Daha sonra **Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin, Hüseyin Siret, Ali Ekrem, Celâl Sahir, Ali Canip, Enis Avni, Tahsin Nahit, Hamit Macit Selekler, Ahmet Muhip Dıranas, Ümit Yaşar Oğuzcan, Hilmi Yavuz** gibi şairler soneyle şiirler yazdılar. Servet-i Fünuncuların şiirlerinde klasik sone özellikleri pek görülmez. Onlar soneyi 2 dört, 2 de üç mısralık bir şiir olarak almış; kafiye sistemlerine dikkat etmemişlerdir. Onların soneleri Fransızların kural dışı dedikleri fantezi soneleridir. Türk şiirinde soneyi bütün özellikleriyle birlikte hemen hemen sadece **Edip Aysel** kullandı. Türk şiirinde yukarıdaki kafiye sistemlerinden farklı uygulamalar görülmüştür. Başlıcaları şunlardır:

abba-cddc-eff-egg
abba-cddc-eef-ggf
abab-cddc-eff-egg
abab-cddc-eff-ggf

Kaynağı tartışılan bir nazım şekli olan soneyi Türk şiirinde ilk kullanan şair **Süleyman Nesip**’tir.

Örnek: **Cenap Şehabettin**'in “Levha-i Tahayyül” şiiri:

*Sarmış gibi bir bâd-ı müellim
Manolyayı bir berk-i siyâba...
Kıskanç elini bir şeb-i muzlim
Tutmuş gibi âyîne-i mâha...*

*Emvâc-ı sebâibde şinâver
Bir bedr-i tabayyül gibi manzûr...
Ancak görünür muğber u mağrûr
Bir tûde-i berf-i müdevver.*

*Sûrette gözü yerlere nâzır
Lâkin ne semâlar, ne ufuklar
Pîşinde onun tâir ü bâzır!*

*Bir mâh-ı semâvî bu ki gûyâ
Râkid, mütebayyir nazarlar
Bir lücceye göz dikmiş, uyuklar!*

Günümüz Türkçesiyle karşılığı:

*Sarmış gibi bir elem verici rüzgâr
Manolyayı siyah bir yaprağa...
Kıskanç elini karanlık bir gece
Tutmuş gibi Ay aynasına...*

*Bulut dalgalarında yüzmekte
Hayal edilen bir ay gibi görünmektedir.
Ancak görünür kırgın ve mağrûr
Bir kartopu yığını.*

*Sûrette gözü yerlere bakmakta
Lâkin ne semâlar, ne ufuklar
Onun önünde onun uçmakta ve bazır bulunmakta!*

*Bu gökyüzüne ait bir ay ki gûyâ
Durgun, şaşkın bakışlar
Bir su dibine göz dikmiş, uyuklar!*

Cenap Şehabettin'in aşağıda verdiğimiz “Makdem’i Yâr” adlı şiirinin nazım şeklini bulunuz.



*Pervane-i zerrin gibi her Zühre-i zerrin
Titrerdi zümürrüd-geb-i lerzan-ı çemende,
Çağlardı leb-i sim-i hıyaban-ı semende
Bir çeşme-i billur ile bir cuy-i bilûrîn.*

*Düşmüştü siyeh berg-i şebe şebnem-i sîmîn
Şeb-nem gibi titrerdi kamer leyl üzerinde...
Bir şeb-pere-i huft e bir abu-yı çerende
Vermişti bu nüzbet-gebe bir vahşet-i nermîn*

*Âbu ile şeb-perre vü evrak ile ezhar
Nâ-gâh fısıldaştı leb-i âb-ı revanda
Zirâ şu perî-haneye karşı bu evanda*

*Ey dürr-i yetim-i sadeî-i şefkatim, ey yar,
Sen bir meh-i zî-ruh gibi yükseliyordun,
Muzlim korunun zıllı içinden geliyordun.*

Rondo: Rondeau. 3 bent ve 15 mısradan oluşur. Bu 15 mısraın ikisi 2. ve 3. bentlerin son mısraları birer kelimeli müstezattır. Bunlar dikkate alınmazsa 3 bentten birincisi 5, ikincisi 3 ve üçüncüsü 5 mısralı olur. 13 mısra içinde biri açık, diğeri kapalı 2 cins kafiye kullanılır. Bu suretle 1. beşliğin ilk mısraını sonunda kafiye 8, diğer tür kafiye ise 5 defa tekrarlanır. Önemli bir nokta da 2. ve 3. bentlerin sonunda 1. bendin ilk mısraının ilk kelimesinin müstezat olarak tekrarlanmasıdır. Müstezat olan kelimeyi münasebetli bir şekilde veya şaşırtıcı bir son oluşturacak şekilde ve bazen 1. mısradaki anlamından bambaşka bir anlamda kullanılmalıdır. Mısralar 8 veya 10 heceliktir.

Rondo, son şeklini 16. yüzyılda aldı. En güzel örneklerini Fransız şairlerinden **Voiture, Ronsard** ve **Alfred de Musset** verdi. Türk şiirinde fazla kullanılmadı.

Örnek: **Edip Ayel**'in "Niçin" şiiri:

*Niçin gönül olmuş da güvercin
Uçmuş o güzeller güzeli için,
Hâlin niye dönmüş gene rinde?
Kalbim! uyananlar var içinde
Çaldıkça saat her gece: çin... çin...*

*Geçmiş diyerek vakti sevincin
Düşmekte gözünden gene incin;
Mazi kemirir ruhu derinde,
Niçin?*

*Yok geçtiğimiz yolda da in cin,
Bir sır gene vurmuş dile perçin;
Aşkın bunalırken kederinde.
Kalmış gözümüz yol üzerinde,
Vuslat bize olmuş bir uzak Çin..
Niçin?*

"Halk şarkıları", "romantik duygulu şarkı güftesi", "türkü, halk türküsü" anlamlarına da gelen *balad*'in en belirgin özelliği, mısra sayısının ilk mısradaki hece sayısı ile aynı olmasıdır.

Balad: Ballade. "Halk şarkıları", "romantik duygulu şarkı güftesi", "türkü, halk türküsü" anlamlarına da gelir. Zor bir nazım şeklidir. Bunun en belirgin özelliği, mısra sayısının ilk mısradaki hece sayısı ile aynı olmasıdır. Genellikle 8 veya 10 hecelik mısralarla yazılır ve 4 bentten oluşur. İlk bendin ilk mısraı 8 heceli ise bentler sekizer mısradan meydana gelir. Fakat 4. bent, 4 mısralıdır. Eğer ilk bendin ilk mısraı 10 hecelik ise bentler, onar hecelik ve son bent 5 heceliktir. Bu son yarım bentlere "ithaf şeklindeki son söz" anlamında "envoi" ya da "bitiş kıtası" denir. Baladda ilk bendin son mısraı, nakarat gibi diğer bentlerin son mısraı olarak tekrar edilir.

Ayrıca son yarım bendin ilk mısraının ilk kelimesinin "Şehzadem!", "Hünkârım!", "Şevketlim!" gibi zamanın hükümdarına söylenen bir hitap ifadesi olması ge-

rekirdi. Ancak daha sonraki zamanlarda bu hitap ifadelerinin yerini “Ey talih!”, “Şair!”, “Yâ Rab!” gibi ifadeler almıştır.

8 heceli baladlar: $8+8+8+4=28$ mısradan oluşur. Her bendin kafiye düzeni ise şöyledir: ababbcbc. 4. yarım bent ise bcbc şeklindedir.

10 heceli baladlar: $10+10+10+5=35$ mısradan oluşur. Kafiye düzeni şöyle olur: ababbccddc. Son yarım bent ise ccdcd şeklindedir.

Bu nazım şekli, Fransız şiirinde 14. yüzyıldan itibaren görülmeye başladı. **Guillaume de Machaut** ve **Eustache Deschamps** gibi şairler, ona belli bir şekil verdiler. 15. yüzyılda özellikle **Villon** onu mükemmelleştirdi. 17. yüzyılda önemini kaybetti. **Moliere** ve **Boileau** gibi edebiyatçılar onu alaya alıp hiçe saydılar. 19. yüzyılda tekrar rağbet kazandı ve halk edebiyatından derlenen peri masalları, acıklı aşk öyküleri, korkunç savaşlar bu nazım şekliyle de ifade edildi. **Edmond Rostand** ve **Jules Lemaitre** bu nazım şekliyle şiirler yazdılar.

İngiliz edebiyatında Ortaçağlarda **Chaucer** ve **Gower** gibi şairler ilgi gösterdi- lerse de yaygınlaşmadı. Sonraki yüzyıllarda ise **Dobson**, **Lang**, **W. E. Henley**, **Swinburne**, **Chesterton**, **Belloc**, **Sir John Squire** gibi şairler kullandılar.

Balad, Türk edebiyatında rağbet görmemiştir. **Yahya Saim** ve **Enis Behiç Koryürek** (örneğin “Vatan Mersiyesi”) hece vezniyle bu nazım şekline uygun metinler kaleme aldılar. **Ahmet Muhip Dıranas** ve **İlhan Berk** gibi bazı şairler, adı “Balad” olan ama kurallarına uymayan şiirler yazdılar. Edip Ayel de “Yaşamak” adlı şiirinde bu nazım şeklini aruz vezni ile denedi. **Edip Ayel**’in bu şiirini örnek olarak alıyoruz:

*Durma rüzgâr ki dertliyim, es es..
Kimi sarhoş diyor, kimiye deli!
Bir acım var ki anlamaz herkes,
Gençliğimmiş bu mihnetin bedeli.
Sonbaharın eser başımda yeli,
Kafesim loş ve serçem ister âzâd.
Yaşamaktan uman almış tad,
Doydum ömrün sürekli mâtemine,
Gezerim ben dudaklarımda bir ad
Doldu gözler kabırlamp da yine.*

*İşte sâzım da vermiyor bir ses
Ne zamandır kırıldı, gitti teli.
Artık âbım da bulmuyor ma’kes,
Yalnızım ben hayali terk edeli.
Yılların hızla aktı, bitti seli,
Ederim boş ufuktan istimdât
Sözlerim anlaşılmayan feryât,
Yaklaşırken son ihtizâr demine
Bilirim yok biraz eden beni yâd,
Doldu gözler kabırlamp da yine.*

*İnsan aldıkça yeryüzünde nefes
Babtiyâr olmak en büyük emeli
Kara tâlih eğer dedirtmese: Pes!
Unutur belki bir zamân eceli,
Sızlayan basta gönlü neylemeli?*

*Unutulmak: O ölmeden berbâd!
Yaşamaktan elemse sâde murâd
Bağrı açtık onun da meltemine:
Durma, es es ki yalnızım, beybât!
Doldu gözler kabırlanıp da yine.*

*Yârab! En son ölüm denen cellât
Edecektir bu rubu istirdât
İtecektir karanlık âlemine,
Bir yağın külmüş en büyük üstât!
Doldu gözler kabırlanıp da yine*

İambos: Eski Yunan nazım şekillerindendir. Bunu Milâttan önce 7. yüzyılda yaşamış olan Yunan şairi Paroslu Archiloque icat etti. Bu nazım şeklini eski Yunan şiirinden Fransızcaya uyarlayan, İstanbul'da doğan neo-klasik şair André Chénier'dir. Fransız edebiyatına "iambe" adıyla girdi.

İambos, mısra sayısı sınırlı olmayan ve tek mısraları uzun, çift mısraları kısa bir nazım şeklidir. Kısa mısraların hece sayısı uzun mısraların hece sayısından 4 hece eksik olur. Uzun mısralar uzunlarla, kısa mısralar ise kısımlarla vezinli ve kafiyelidir. Şiir tek bir bütündür. Bir bentten oluşur ve mısra sayısı şaire bağlıdır. Anlaman kaç mısra da tamamlanacağı belirsizdir. Beyitler, çaprazlama kafiyelenir ve bunda da kafiye bir açık, bir kapalı olarak sıralanır. Kafiye düzeni genellikle şöyledir: ababcd-cdefefghgh... Bu nazım şeklinde nakarat olan mısra yoktur.

Eski Yunan ve Fransız şairleri iambos siyasi ve sosyal konular için kullanmışlardır. Türk şiirinde fazla yer almadı. Bizde ilk defa **Edip Ayel** kullandı.

Örnek: Onun "Ruhlar" şiiri:

*Kabristana gir, dur ve getir ahreti yâda,
Sıyrıl bele dünyâ kederinden,
Kol kaldırarak göklere her servi duâda.
Bak arkana iç çek de derinden,
Yaslan şu kırık mermere, dur dinle sükûtu.
Rubun acı bir hisle bunalsın
Bundan çiziyor işte ölüm ömre bududu.
Varlık denilen şey, ne masalsın!
Mazi çürümüş, her yana sinmiş gibi korku,
İnsanla adem baş başa kalmış,
Rüzgâr çalıyor sanki derinden gelen orgu,
Gözler uzak âlemlere dalmış.
Bir can yeşerir her mezarın toy filizinde
Her servi karanlıktan alevdir.
Kaç ruh uçuşur bak bu yıkık taş denizinde,
Her lâhd ebediyette bir evdir.
Haykır esefinden, düşün, âh et, dövün, inle,
Bir gün uçacaktır kuş olup cân.
Nâmin gömülüp mahvolacaktır cesedinle,
Er geç düşecek toprağa sırçan!
İnsan kalacaktır silinen fâtihasıyla,
Doymaz kara bir dev gibi toprak.*

*İnsan göçecek kendi sevincile, yasile.
Ömrün sonu mahvolma mubakkak,
Bazan eğilip, gösterebilsen de tevâzû.
Yoktur koşacaklar izimizden
Bir gün göçeceksin, sönecek sende de arzu
Bir damlayız ancak bu denizden!*

SERBEST NAZIM ŞEKİLLERİ

Serbest nazım, Tanzimat sonrası Batı edebiyatından alınmış olan ve divan, halk ve Batı şiirindeki sabit nazım şekillerinin vezin, kafiye, mısra kümelenmesi gibi unsurlarının kurallarını dikkate almayan nazım şeklidir. Bentler, şairin istediği gibi düzenlenir. Bunların kesin kuralları ve sınırları yoktur. Bazıları vezinli-kafiyeli, bazıları vezinsiz-kafiyelidir. Bazılarında ne vezin vardır ne de kafiye. Bir kısmında her bendin mısra sayısı eşittir, bazısında farklıdır. Serbest nazım şekilleri bize Fransız sembolistlerinin etkisiyle girdi ve Servet-i Fünun Döneminden günümüze kadar geldi. Halen kullanılmaktadır. Bunu da ana hatlarıyla dört öbekte toplamak mümkündür:

Eşit Düzenli Serbest Şekiller

Bentlerle yazılır. Her bendin mısra sayısı eşittir. Şiirin tamamı üçer, dörder, beşer, altışar, yedişer, sekizer vb. mısırlık bentlerden oluşur. Şiirin tamamında bir vezin kullanılır ve bentlerin kafiye düzeni aynıdır. Bunlar da *üçlüler, dörtlüler, beşliler, altılılar, yedililer, sekizliler* gibi adlar altında öbeklere ayrılır.

Karışık Düzenli Serbest Şekiller

Bunlar bentlerle yazılır ve her bendi değişik sayıda mısıralardan oluşur. Mısra sayıları ve vezinleri bakımından değişik olan bentlerden oluşsa bile bentler, belli bir düzene göre sıralanır. Bu tür şekillerde örneğin bir dörtlük bir üçlük bir dörtlük bir üçlük gibi bir sıralama vardır. Her bendin mısra sayısı ve vezni öteki bentten farklıdır.

Serbest Müstezat

Özellikle Servet-i Fünun ve Fecr-i Âtî dönemlerinde, geleneksel müstezat nazım şeklinden bozma bir görünüm arz eden, ama aslında Batı edebiyatından alınmış olan ve *serbest müstezat* denilen bir şekil kullanılmıştır. Bunda aruzun her veznine yer verilebilmekte, uzun ve kısa mısralar karışık olarak kullanılmaktadır. Kısa mısraların vezinleri uzun mısraların vezinlerinden birer parçadır.

Yani bir ana vezne bağlı ve ondan kaynaklanan kısa vezin parçalarının toplamından oluşur. Kafiye sistemi düzensiz olduğu gibi belli bir bent düzeni de yoktur. Hem kafiyeli hem vezinli serbest müstezat şekilli şiirler olduğu gibi vezinli kafiyesiz ya da kafiyeli vezinsiz gibi değişik şekilli olanlar da vardır. Uzun ve kısa mısraları belli bir düzen içinde birbirini takip edenler olduğu gibi uzun ve kısa mısraları düzensiz olarak yerleştirilenler de vardır. Günümüzde yaygın olan, vezin ve kafiye yer vermeyen serbest şiir, hem serbest müstezattan hem de Batı edebiyatından esinlenmeyle ortaya çıkmış bir şekildir.

Serbest müstezada örnek olarak **Ahmet Haşim**'in "O Belde" şiirinden bir bölüm alıyoruz:

*Denizlerden
Esen bu ince havâ saçlarıyla eğlensin
Bilsen*

*Melâl-i hasret ü gurbetle ufk-ı şâma bakan
Bu gözlerinle, bu hüznünle sen ne dilbersin!*

*Ne sen,
Ne ben
Ne de hüsnünde toplanan bu mesâ
Ne de âlâm-ı fikre bir mersâ
Olan bu mâî deniz
Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.*

Günümüz Türkçesiyle karşılığı:

*Denizlerden
Esen bu ince hava saçlarınla eğlensin
Bilsen
Hasret ve gurbetin verdiği usançla akşam ufkuna bakan
Bu gözlerinle, bu hüznünle sen ne dilbersin!*

*Ne sen,
Ne ben
Ne de güzelliğinde toplanan bu akşam
Ne de düşünce elemlerine bir liman
Olan bu mâvi deniz
Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.*

Bu şiirin uzun, yani ana vezni: “Mefâ’ilün / Fe’ilâtün / Mefâ’ilün / Fe’ilün”dür. Diğer kısa mısraların vezinleri de bu vezinden çıkarılmıştır.

Tamamen Serbest Nazım

Mısra kümelenmesine, bent düzenine, vezin ve kafiye hiç bağlı kalmayan, bunları yok sayan, önem vermeyen bir nazım şeklidir. Garipçiler özellikle vezin, kafiye gibi nazımın geleneksel unsurlarına bilinçli olarak karşı çıktılar.

Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde, özellikle günümüzde bu nazım şekli yaygınlaşmış durumdadır.



Özet



Şiirde nazım şeklini tanımlayabilmek.

Mısraların sayısına, öbeklenişine ve kafiyelerinin düzenine göre şiire yerleştirilmesine o şiirin nazım şekli denir. Şiirin bütün güzelliğini onun şekli ortaya koyar. Unsurları mükemmel bir şekilde örme sanatı olan şekil, şiire en ideal nizamı vermek, dağınık unsurları ahenkli, güzel bir düzene sokmaktır.



Tanzimat'tan günümüze kadar devam eden Türk şiirinde kullanılan nazım şekillerini tanıyabilmek.

Tanzimat Döneminden itibaren ise Türk şairleri geleneksel nazım şekillerini aynen kullanmaya devam ettikleri gibi gerek divan şiiri sabit nazım şekillerinin değiştirilmiş şekillerine gerek yabancı edebiyatlardan aldıkları gerekse kendi icat ettikleri nazım şekillerine de yer verdiler. Eğitilmiş/kentli şairler koşma, semaî, mani gibi halk şiiri nazım şekillerine yer vermişlerdir. Kimi şairler, şiirlerinde gazel, kaside, mesnevi, murabba, muhammes ve rubaî gibi divan şiiri sabit nazım şekillerini vezin, kafiye düzeni ya da içerik açısından bazen aslına uyararak bazen de uymayarak veya kimi değişiklikler yaparak kullanmışlardır.



Türk şiirine Batıdan ve başka edebiyatlardan hangi nazım şekillerinin geldiğini gösterebilmek.

Batılılaşma hareketleriyle birlikte Türk şairleri, Batı edebiyatlarından ya da başka edebiyatlardan bazı nazım şekillerini almışlar, bunları ya aynen ya da bazı değişiklikler yaparak uygulamışlardır. Bunların başlıcaları ikilikler, üçlükler (vilanel, terza rima, terner), dörtlükler (çapraz, yarı çapraz, sarma ya da karma kafiye nazım biçimleri vb.), sekizlikler (ottava rima, triyole), sone, balad gibi mısra sayısına bağlı şekiller ile serbest nazım şekilleridir.



Geleneksel nazım şekillerinde ne gibi değişiklikler yapıldığını kaydedebilmek.

Eğitilmiş/kentli şairler, halk şairinden farklı olarak şiirin konusuna uygun özel bir isim verirler. Son dörtlükte mahlâslarına yer vermezler. Şiirin tamamına tek bir konuyu yayarlar. Yeni Türk şiirinde divan şiirinin sabit nazım şekilleri aynen kullanıldığı gibi kimi zaman da bunlar yeni edebiyatımızda bazı değişikliklere uğratarak yer almıştır. Bu tür metinlere bir yenilik olarak özel ad verilmiş ve şiirde konu bütünlüğü sağlanmıştır.

Kendimizi Sınayalım

1. Şiirin mısra sayısına, öbeklenişine ve kafiyelerinin düzenine göre aldığı şekle ne ad verilir?

- a. Nazım şekli
- b. Vezin
- c. Konu
- d. İzlek
- e. Üslup

2. Şiirin en temel birimine ne ad verilir?

- a. Nazım şekli
- b. Vezin
- c. Mısra
- d. İzlek
- e. Üslup

3. Şiirin nazım şekli ölçüsü olarak kullanılan en küçük anlamlı ve uyumlu unsuruna ne ad verilir?

- a. Nazım şekli
- b. Vezin
- c. Mısra
- d. İzlek
- e. Nazım birimi

4. Her beytinin kendi arasında kafiyeli olduğu nazım şekline ne ad verilir?

- a. Düz kafiyeli nazım şekli
- b. Vilanel
- c. Terza rima
- d. Ottava rima
- e. Triyole

5. Üç mısralı bentlerden ve sonda bağımsız bir mısradan meydana gelen, bent sayısı sınırlı olmayan, her üçlüğün orta mısraı altta gelen üçlüğün 1. ve 3. mısralarıyla kafiyeli olan, son üçlüğün orta mısraı da şiirin sonuna eklenen bağımsız mısra ile kafiyelenen nazım şekline ne ad verilir?

- a. Sone
- b. Rondo
- c. Balad
- d. Terza rima
- e. Ottava rima

6. Sekiz mısralık bir bentten oluşan, ancak birden çok bentlerden oluşan şekilleri de bulunan ve kafiye düzeni “abababcc” şeklinde olan nazım şekline ne ad verilir?

- a. Sone
- b. Rondo
- c. Balad
- d. Terza rima
- e. Ottava rima

7. İki dörtlük ve iki üçlükten oluşan 4 bent ve 14 mısralık nazım şekline ne ad verilir?

- a. Sone
- b. Rondo
- c. Balad
- d. Terza Rima
- e. Ottava Rima

8. Divan, halk ve Batı şiirindeki sabit nazım şekillerinin vezin, kafiye, mısra kümelenmesi gibi unsurlarının kurallarını dikkate almayan nazım şekline ne ad verilir?

- a. Sone
- b. Rondo
- c. Serbest Nazım Şekli
- d. Terza Rima
- e. Ottava Rima

9. Ahmet Haşim'in “O Belde” şiiri aşağıdaki nazım şekillerinden hangisine örnektir?

- a. Serbest müstezat
- b. Rondo
- c. Serbest şiir
- d. Terza rima
- e. Balad

10. Türk edebiyatında aşağıdaki şairlerden hangisi hece vezniyle balad nazım şekline uygun metinler kaleme almıştır?

- a. Enis Behiç Koryürek
- b. Ahmet Muhip Dıranas
- c. İlhan Berk
- d. Ahmet Haşim
- e. Tevfik Fikret

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. a “Giriş” bölümüne bakınız.
2. c “Giriş” bölümüne bakınız.
3. e “Giriş” bölümüne bakınız.
4. a “Yabancı Edebiyatlardan Alınan Nazım Şekilleri” bölümüne bakınız.
5. d “Yabancı Edebiyatlardan Alınan Nazım Şekilleri” bölümüne bakınız.
6. e “Yabancı Edebiyatlardan Alınan Nazım Şekilleri” bölümüne bakınız.
7. a “Yabancı Edebiyatlardan Alınan Nazım Şekilleri” bölümüne bakınız.
8. c “Serbest Nazım Şekilleri” bölümüne bakınız.
9. a “Karışık Düzenli Serbest Şekilleri” bölümüne bakınız.
10. a “Mısra Sayısı Farklı Bentlerden Oluşan Nazım Şekilleri” bölümüne bakınız.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Turgut Uyar'ın yazdığı şu rubai örnek olarak verilebilir:

*haydi ben geldim oturup konuşalım ey gök
bütün altın tarlası bütün komşularıyla
tarla tapan ırgat esnaf bütün komşularıyla
in dolaş bir yerlerde buluşalım ey gök*

Sıra Sizde 2

Cenap Şehabettin'in şiirinin günümüz Türkçesiyle karşılığı:

*Billûr boynunla kucaklaşırken
Bir yeni esen rûb ile aşk dolu bir güzellik
Taze yüzünde gelin odasını aydınlatmış
Gerçek şafak vaktinin renkleri ve dolunay ışıkları*

*Solgun ışığı andırır saçlarından oluşan tacı
Yaldızlı şapkası şafaktan nişân verir
Ağlar gözünde saflık her an mavi yaş bâlinde
Âhû bakışı ayrılık ölüsüne cân verir*

Sıra Sizde 3

Şiirin nazım şekli sonedir.

Sıra Sizde 4

Geleneksel nazım şekillerinden olan koşma tarzında yazmış olan **Ahmet Kutsi Tecer**, son dördlükte mahlas kullanmayarak bir değişiklik yapmıştır. Buna onun “Nerdesin” adlı şiiri örnek verilebilir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Çetin, Nurullah (2009) **Şiir Çözümleme Yöntemi**, Ankara: Öncü Kitap
- Dilçin, Cem (1997), Örneklerle **Türk Şiir Bilgisi**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Andı, M. Fatih (1997), **Servet-i Fünuna Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişimleri**, İstanbul: Kitabevi Yayınları
- İlaydın Hikmet (1964), **Türk Edebiyatında Nazım**, İstanbul.
- Ayel, Edip, “Şiir ve Şekil”, **Çınaraltı**, 19 Birincikânun 1942, S.65, s.7, “Sabit Nazım Şekilleri”, **Çınaraltı**, 22.8.1942, S.48, s.14; “Üçlükler”, **Çınaraltı**, 26.9.1942, S.53, s.13; “Bizde Denenmemiş Yeni Nazım Şekilleri”, **Çınaraltı**, 8.8.1942, S.47, s.12; “Yanlış Taklit”, **Çınaraltı**, 1.8.1942, S.45, s.12

7

Amaçlarımız

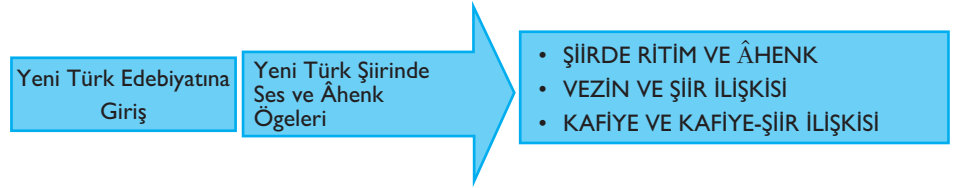
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Şiirde ses ve âhenk öğelerinin rolünü tanıyabilecek,
- Vezin ve şiir ilişkisini açıklayabilecek,
- Yeni Türk şiirinde kullanılan vezinleri tanıyabilecek,
- Kafiye'nin şiirdeki yerini ve önemini değerlendirebilecek,
- Yeni Türk şiirinde kullanılan kafiye türlerini adlandırabilecek,
- Aliterasyon, assonans ve iç ses gibi ses tekniklerini tanımlayabilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Ritim
- Âhenk
- Ses ve şiir
- Vezin
- Kafiye

İçerik Haritası



Yeni Türk Şiirinde Ses ve Âhenk Öğeleri

ŞİİRDE RİTİM VE ÂHENK

Dil, anlamı belirli bir ses dizisi içerisinde oluşturur. Ses tabakası, anlamın koruyucusudur. Edebiyat sanatında ses ögesinin iletişim amaçlı konuşma ve yazı dilinden farklı bir şekilde düzenlendiği dikkati çeker. Dilde doğal olarak var olan kelimelerin sesleri arasında bilinçle yapılmış bir örgü, bir düzenleme bulunduğu söylenemez. Buna karşılık bir şiir veya şiirin bir parçası öncelikle ritmik bir yapı olarak gerçekleşir. Bu yüzden şiirde güzellik duygusunun oluşmasını sağlayan etkenlerin başında ses ve âhenk unsurları gelir. Şair, şiirini yazarken seçtiği kelimelerin ses ve hece yapılarını da dikkate alır. Çünkü şiirle nesir arasındaki en önemli farklardan birisini şiirde sesin müzikal bir amaçla kullanılması sağlar. Ahmet Hâşim'in ifadesiyle şiir sözle müzik arasında, sözden çok müziğe yakın özel bir dildir. Bu ifade şiirin, sadece sese dayanan müzik ile sadece anlama dayanan dil arasında ikisinden de yararlanan, fakat apayrı bir yapı ortaya çıkaran bir sanat olduğunun göstergesidir. Kısacası şiirin temel özelliklerinden birisini ritim ve âhenk oluşturur. Nitekim şiirin en yaygın geleneksel tariflerinden birisi “vezinli ve kafiye” olmasıdır.

Türkçede dizem, ölçülülük, orantılılık, tartım gibi adlarla anılan **ritim**, şiiri oluşturan seslerin birbirine uyumundan doğar. Bir dizede vurgu, uzunluk veya ses özelliklerinin, durakların düzenli bir biçimde tekrarlanmasından doğan ses düzenidir. Bu ses düzeni vezin, kafiye, ses tekrarları, iç ses gibi uygulamalarla sağlanır. Âhengi sağlayan bu uygulamalar bir bakıma kanaviçe veya vücuttaki iskelet gibidir. Şiir yapısının önüne çıkıp, anlamı gölgeleyecek derecede dikkati çekmemeli; sözün anlam ile birlikte doğal akışına engel olmamalıdır.

Yeni Türk edebiyatı, aynı zamanda ritim, âhenk konusundaki anlayış ve uygulama değişiminin tarihidir. Divan ve halk edebiyatlarından gelen vezin ve kafiye anlayışları ile Batı edebiyatlarının bu konudaki uygulamaları yeni Türk edebiyatında karşılık bulmuştur. Dilin girift anlam ve biçim düzenlemeleriyle sanata dönüştürüldüğü şiirde, yapıyı oluşturan her türlü ses dalgalanmasını dikkate almaksızın inceleme yapmanın imkânı yoktur.

VEZİN VE ŞİİR İLİŞKİSİ

Batı dillerinde “meter” (metrum) denilen *vezin*, en genel anlamıyla sözün bir ölçüye göre söylenmesidir. Hecelerin sayı bakımından veya açık-kapalı, uzun-kısa oluşlarına göre birbirine denk olmasını sağlayan araca **vezin (ölçü)** denir. Dize-

Şiirin ayırıcı özelliklerinden birisi, kelimelerin ses düzeninin dikkate alınmasını gerektiren ritim ve âhenk arayışıdır.

Dizede vurgu, uzunluk-kısalık, açıklık-kapalılık, durak yerleri, ses tekrarları gibi bilinçli bir biçimde kurulan ses düzenine **ritim** denir.

lerin birbirine uyumunu sağlayan kalıplardır. Dizenin ve dizelerle oluşan şiirin âhengini sağlayan düzenlemedir. Bu, müzikteki “prozodi” terimine benzer. Müzikte notaların düzenli aralıklarla birbirini izlemesi gibi vezinli şiirde de heceler belirli bir düzene göre dize içindeki ve dizeler arasındaki uyumu sağlar.

Yeni Türk Şiirinde Kullanılan Vezinler

Türk edebiyatında İslâmiyet’ten önce kullanılan hece vezni, sonraki dönemde ve günümüze kadar halk şairleri tarafından kullanılmaya devam etmiştir. Arap dilinin yapısından ortaya çıkan aruz vezni ise önce İranlılar tarafından, daha sonra İslâm dinine geçen Türkler tarafından kullanılmış; böylece aruz vezni her üç edebiyatın ortak malzemesi halini almıştır. Bu süreçte gelişen Türk divan edebiyatında aruz vezni şiirin ana yapısını oluşturur. Yeni Türk edebiyatında her iki vezin de kullanıldığı gibi modern şiir vezin ve kafiye atarak serbest bir şekil ile yazılmaktadır.

Aruz Vezni

Aruz, heceelerin uzunluk ve kısalıklarına dayanan nazım ölçüsü demektir.

Hecelerin uzunluk ve kısalığına göre oluşturulan ölçünün adı olan **aruz**, Arap dilinin özelliklerinden ortaya çıkmıştır. Arapçada temel harfler ünsüzlerdir. Ayrıca uzun ünlüler bulunur. Bu seslerin birleşmesinden hece yapıları oluşur. Arapçanın hece yapısında bulunan uzun ve kısa sesler bu veznin temelini oluşturur. Hecelerin uzunluk-kısalık özellikleri göz önünde bulundurularak oluşan parçalara “tefile” veya “cüz” denir. Her dizede işte bu tefile veya cüz denilen parçalardan en az dördünün bir araya gelmesiyle vezin kalıpları ortaya çıkar. Aruzla yazılmış bir dizeyi veznin parçalarına ayırmaya *takti*’ denir.

Bu kalıpların sınıflandırılması ise “bahir” ve daire” denilen aruz sistemini oluşturur. Bu sisteme göre Araplarda 19 bahir, 6 daire; İran ve Türklerde ise 14 bahir, 4 daire bulunur. Aruz bilimi yüzyıllarca bu çerçeve içerisinde şiirin ana ölçütü olarak kesin bir kurallar sistemi şeklinde uygulanmıştır.

Aruz veznini kullanmaya başlayan Türk şairleri başlangıçta güçlük çekmişlerdir. Çünkü aruz, Türkçenin hece yapısına uygun değildi. Mesela “Anadolu”, “geliyorum”, “Karadeniz”, “sevemedi” gibi pek çok Türkçe sözcük, arka arkaya ikiden fazla açık (kısa) heceyi içerdiği için aruz veznine uymaz. Türkçede uzun hece bulunmaması yüzünden imâle denilen ve bir vezin kusuru kabul edilen işlemle birçok hece uzatılarak kullanılmıştır. Bu bakımdan ilk dönemlerde Türk şairler, aruzun hece veznine yakın, basit kalıplarını kullanmayı tercih etmişlerdir. Örneğin *Kutadgu Bilig*’de hece vezninin 11’li kalıbına benzeyen ve İranlı şair Firdevsî’nin ünlü eserinde kullanıldığı için “Şehname vezni” olarak da adlandırılan “fe’ûlün fe’ûlün fe’ûlün fe’ûl” kalıbı kullanılmıştır. Şairler aynı zamanda aruza uygun şiir yazabilmek için Arap ve Fars dillerinden pek çok unsuru almak yoluna gitmişlerdir. divan edebiyatı tek tük istisnalar dışında bütünüyle aruz veznini kullanan, bu veznin kurallarına sıkı sıkıya bağlı bir şiirdir.

Yeni Türk edebiyatının ilk kuşağında **Ziya Paşa** ve **Namık Kemal**’in hece vezniyle yazdığı bazı denemeler bulunmasına ve Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” makalesinde, Namık Kemal’in mektup ve makalelerinde hece veznini gündeme getirmiş olmalarına rağmen aruz vezninden vazgeçilmiş değildir. Biçimsel özellikler, aşağı yukarı klasik edebiyatta olduğu gibi kullanılmaya devam edilmiştir.

İkinci kuşak şairler ise biçimde de değişiklikler yapma yoluna gittiler. **Recaizâde Mahmut Ekrem**, beş şiirinde hece veznini kullanmış, öteki bütün manzumelerinde ise aruz veznini tercih etmiştir. Ekrem aruz vezni uygulamasında pek başarılı bir şair değildir. Şiirlerinde vezin kusurları ve bozuklukları tespit edilmiştir.

Tanzimat’ın ilk kuşağı şiirde biçim değişikliğinden çok içerik değişikliğine yönelmiştir. Divan şiirinde olduğu gibi ilk kuşak yenileşme şairlerinde de aruz vezni esas alınmıştır.

Şiirlerinin içeriğinde olduğu gibi biçim özelliklerinde de oldukça serbest davranan bir şair olan **Abdülhak Hamit Tarhan** ise bazı şiirlerinde o güne kadar kullanılmamış aruz kalıpları uydurmuştur. Onun “müfteilâtün feilâtün”, “mütefeilâtün feilâtün” gibi daha önce bulunmayan aruz kalıpları ile yazdığı şiirlerden ikisini örnek olarak buraya alıyoruz:

Rus geçebilseydi Boğaz’dan,
Müjdesi gelseydi birazdan,
Cür’ete gelmezdi nihayet!..

Kaçmasa yahut bizim ordu,
Karşıma çıkmazdı o câdu
Uykuma gelmezdi o kâbus!...
(Vezni: müfteilâtün feilâtün)

.....

Bize göre ya gazi ya şehâdet,
İkisi de aynı saadet!..
Denize de düşsek taşarız biz,
Nice nice dağlar aşarız biz!...

İyi bile Moskof ki biziz Türk;
Deriz ona bizden uzak ol, ürk!...

(Abdülhak Hamit, *Yadigâr-ı Harb*, 1919)

(Vezni: mütefeilâtün feilâtün)

Bu tür uygulamalar sonraki yıllarda Ali Ekrem, Enis Behiç gibi şairler tarafından da denenecektir.

Aruz veznine önem veren asıl kuşak, Servet-i Fünûn topluluğu şairleri olmuştur. Ancak onlar aruz ölçüsünün klasik nazım biçimleri ile kullanılmasına taraftar değildiler. Aruz ile yeni söyleyiş imkânları aramış, aruz kalıplarında müzikal bir değer bulmuş ve konu ile ilişkilendirmek istemişlerdir. Onlara göre şiirin konusuna uygun vezin kalıpları bulunmaktadır. Bu düşüncelerine uygun olmak üzere aynı şiir içerisinde, şiirin konusuna, şiire hâkim olan duyguya, ruh haline göre değişen iki üç ayrı vezin kalıbı kullandıkları görülür. Bunun en başarılı örnekleri **Cenap Şehabettin**’in “Elhân-ı Şitâ” ve **Tevfik Fikret**’in “Hemşirem İçin” şiirleridir. Sonraki yıllarda Tevfik Fikret ile bu konuda tartışan **Yahya Kemal**, konu ve vezin arasında herhangi bir ilişki kurulabileceği fikrini eski ve yeni edebiyattan örnekler göstererek çürütmüş ve bu meselenin kapanmasını sağlamıştır. Bununla birlikte Servet-i Fünûn şairlerinin aruz veznini gelenekten farklı birtakım uygulamalarla kullanmaları bundan sonraki dönemde de kabul görmüştür.

Bunlardan birisi de Edebiyat-ı Cedide (Servet-i Fünûn) şairlerinin “serbest müstezat” diye adlandırılan bir nazım biçimi geliştirmeleridir. Klasik edebiyatta aruzun bir-iki kalıbında, biri uzun, biri kısa dizelerle ve kurallı olarak kullanılan “müstezat” biçimi, bu topluluk şairleri tarafından ve aruzun hemen her kalıbında uzun-kısa dizelerin belli bir kurala bağlı olmaksızın genişletilmiş ve buna “serbest müstezat” adı verilmiştir. Daha sonra hece vezniyle yazan şairler tarafından da kullanılan bu biçimin Cumhuriyet’ten sonra serbest vezinli ve vezinsiz şiir anlayışına zemin hazırladığı düşünülebilir.

Abdülhak Hamit biçim ve içerikte cesur denemelere girişmiş, gelenekte olmayan vezin kalıpları uydurmaya çalışmıştır.

Servet-i Fünûn şairleri aruz veznindeki âhenge önem vermişler; bu yüzden vezin ve konu arasında ilişki kurmuş, konuya göre vezin kalıpları seçilmesi gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Bu şairler ayrıca müstezat olarak bilinen nazım biçimini “*serbest müstezat*” adıyla geliştirerek şiirde monotonluğun kırılmasına çalışmışlardır.

II. Meşrutiyet'ten sonraki dönemde aruz vezniyle yazmayı sürdüren şairlerin sayısında giderek bir azalma olmasına karşın hece vezniyle yazan şairlerin arttığı görülmektedir. Buna karşılık aruz vezni tamamıyla bırakılmış değildir. Özellikle Cumhuriyet'ten sonraki Türk şiirinin oluşmasında büyük etkileri bulunan **Mehmet Âkif Ersoy, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hâşim** gibi şairlerin sonuna kadar yalnızca aruzu tercih etmeleri, bu veznin kolay kolay vazgeçilemeyecek âhenginden dolayıdır. Cumhuriyet Döneminde hece vezninin tamamen egemen olmasından sonra bile aruz-hece tartışmaları sürmüş, aruz vezni günümüze kadar kullanılmaya devam edilmiştir. Cumhuriyet Döneminde **Edip Aysel, Mehmet Çınarlı, Ali Günvar** gibi şairler aruz vezniyle şiir yazmayı sürdürmüşlerdir.

SIRA SİZDE



Aruz ölçüsü Türk edebiyatında ne zaman kullanılmaya başlanmıştır?

Hece Vezni

Eskilerin “hesab-ı benân”, “vezn-i benân” adıyla andıkları, “parmak hesabı” da denilen *hece vezni* Türk dilinin yapısına uygun bir ölçüdür. Bu yüzden millî vezin diye de adlandırılmıştır. Hece ölçüsü, dizedeki hecelerin sayısına göre uygulanır. Buna göre şiirin ilk dizesindeki hece sayısı kaçsa, sonraki dizelerde de o kadar hece bulunur. Hece sayısı âhengi sağlamada tek başına yeterli değildir. Heceler belli aralıklarla bölümlere ayrılmasına durgulanma, bu bölüm yerlerine ise “durak” denir. Durak, aruz veznindeki takti'in karşılığıdır. Kelimenin heceleri bölünerek yapılan durak, iyi bir uygulama değildir. Hece vezniyle yazılmış başarılı bir şiirde durakların eşit sayıda ve tamamlanmış kelimelerde olduğu görülür.

Hece vezni kalıpları hece sayısı ile duraklı duraksız oluşuna göre belirlenir. Buna göre dizede kaç hece varsa kalıbın adı odur. Türkçede çok kullanılan hece kalıplarının en kısa olanı 4, en uzununu ise 15 hecelidir. 5-8 heceli küçük hacimli kalıplarda genellikle durak bulunmaz veya en sonda bulunan tek duraklı olduğu kabul edilir. Hece vezni kalıplarındaki durak sayısı en az 2, en çok 5'tir. Durakları oluşturan hece sayısı ise 1'den 10'a kadar değişir. Durakları her dizede değişen şiirlerin dizelerindeki hece sayıları eşittir; fakat durak yerleri aynı olmadığı için duraksız sayılır. Fakat değişik duraklı dizeleri şiirde belli bir düzene göre yerleştirmek, şairlerin âhenk yaratmak amacıyla başvurdukları yollardan biridir. Bu uygulama monotonluğu kırarak kulağa hoş gelen bir uyum sağlar.

Hece vezni, dizedeki hece sayılarından ve duraklardan oluşan, Türk dilinin doğal yapısından ortaya çıkmış bir âhenk sistemidir.

SIRA SİZDE



Hece ölçüsü neye göre uygulanır?

Başlangıçtan beri Türk şiiri hece ölçüsüyle yazılmıştır. Bu gelenek halk edebiyatı koluyla günümüze kadar devam ettiği gibi, asıl veznin aruz olduğu divan edebiyatında da zaman zaman heceyi kullanan şairlere rastlanmaktadır. XVI. yüzyılda **Usulî**, XVIII. yüzyılda **Nedim** ve **Şeyh Galip** hece vezniyle şiir yazmışlardır.

Yeni Türk edebiyatında ise divan şiirinin oluşturduğu katı kuralları olan mutlak yapı, her yönüyle değişme eğilimi içerisine girmiştir. **Âkif Paşa**'nın torununun ölümü üzerine yazdığı mersiye, bu eğilimin ilk işaretlerinden birisidir. Gerek halk şiirinin koşma tarzında yazılmış olması gerekse dönemine göre sade dili, bu şiirin yenilik edebiyatımızın başlangıcında ayrı bir yere konulmasına sebep olmuştur. Bu mersiye'nin yanı sıra **Ethem Pertev Paşa**'nın Mahmut Nedim Paşa için yazdığı “Destan” şiiri de hece vezninin Tanzimat'tan sonraki yıllarda ilgiyi üzerinde toplamasına sebep olmuştur.

Öte yandan yenilik edebiyatının ilk kuşağına mensup şairlerden **Ziya Paşa**, daha önce de değindiğimiz “Şiir ve İnşâ” başlıklı makalesinde divan şairlerinin nâmevzun (vezinsiz) diye beğenmedikleri hece vezniyle yazılmış *üçleme*, *kayabaşı* gibi halk edebiyatı biçimlerini “bizim asıl şiirimiz” olarak nitelendirmiş ve bu konudaki ilk teorik görüşleri ortaya koymuştur. Şair ayrıca *Harabat* antolojisinin “Mukaddime” kısmında şiire ilgi duymasının başlangıcını da halk şairlerini okuması olarak açıklar. Ziya Paşa bu konuda sadece kuramsal (teorik) görüşler belirtmekle yetinmez ve hece veznini bazı eserlerinde kullanır:

*Akşam olur, güneş gider şimdi buradan,
Garip garip kaval çalar çoban dereden,
Pek körpesin, esirgesin seni yaradan.*

*Gir sürüye, kurt kapmasın gel kuzucağım!
Sonra yârdan ayrılırsın, âh yavrucağım!*

(Ziya Paşa, “Türkü”)

Ziya Paşa, ilk bendini yukarıya aldığımız bu “Türkü”sünde halk şiirinin geleneksel tarzına uymayarak, halk şairlerinin hemen hemen hiç kullanmadıkları 4+4+5 duraklı 13’lü hece veznini tercih etmiştir. Aynı şekilde geleneğin dışında bir tarzda uyguladığı hece vezni ile Molière’den *Tartuffe yahut Riyânın Encamı* adlı eseri baştan sona manzum olarak tercüme etmiştir.

Dönemin önde gelen edebiyatçısı **Namık Kemal** de *Tahrib-i Harabat*, *İrfan Paşa’ya Mektup*, *Mukaddime-i Celâl* adlı eserlerinde ve mektuplarında hece vezni konusuna değinir. Yazarın bu eserlerindeki görüşlerinde bir tereddüt içerisinde olduğu görülüyor. Edebiyatın yenileşmesi için aruz vezninin bırakılması gerektiğini düşünmekle birlikte, aruzun âhenk gücü dolayısıyla kesin bir karara varamamış, birbiriyle çelişen görüşler ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra Namık Kemal özellikle tiyatrolarının içerisinde hece vezinli manzum parçalar yazmıştır.

Abdülhak Hamit, Namık Kemal’in “Manzûm söze o kadar hevesin var, bir ke-re tabiatını bizim parmak hesabıyla bir şey yazmaya sevk et” tavsiyesine uyarak *Nesteren* adlı piyesinde “mukaffa” (kafiyeli) veya “müheccâ” (heceyle söylenmiş) şeklinde adlandırdığı yeni bir biçim (janr) denemesi yapmıştır. Bu manzum oyun sadece kafiyeli ve duraksız hece vezni ile yazılmıştır. Hamit, hem birçok tiyatro eserinin içerisindeki manzum parçalarda hem de bazı şiirlerinde hece veznini kullanmıştır. Ancak şairin bu metinlerdeki vezin uygulamalarında başarılı olduğunu söylemek mümkün değildir.

Servet-i Fünûn şairlerinin aruza bağlı kaldıklarını yukarıda görmüştük. Burada **Tevfik Fikret**’in *Şermin* (1915) adıyla çocuklar için yazdığı şiir kitabında hece ölçüsünü kullandığını belirtmek gerekir.

Hece veznine asıl ilginin **Mehmet Emin**’in “Anadolu’dan Bir Ses yahut Cenge Giderken” (1897) başlıklı şiiriyle başladığı görülür. Bu ilk şiirlerini *Türkçe Şiirler* (1898) adıyla yayımlayan şair yeni Türk edebiyatında hece vezninin öncüsü konumundadır. Onun etkisiyle şiir yazarların yanında, halk şiirini, özellikle türküleri örnek alarak hece vezinli şiir yazarlar çoğalır. 1905’te *Çocuk Bahçesi* dergisinde Mehmet Emin’in şiirleri etrafında yapılan hece-aruz tartışması da hem şairin hem de hece vezninin etkisini artıran bir olay olmuştur. Fakat şairin şiirleri, halk şiirinde yaşayan hece vezninin âhengini tam olarak bulamadığı için kuru ve âhenksiz bulunmuştur. Öte yandan şiire aruzla başlayan **Rıza Tevfik**, tekke şiirini örnek tu-

Tanzimat’tan sonra değişen edebiyat anlayışına bağlı olarak edebiyatçıların dikkatleri halk edebiyatının kullandığı hece veznine yönelmiş olmakla birlikte bu konudaki düşünceler uygulamaya pek az yansımıştır.

Yeni Türk edebiyatında tamamen hece vezniyle şiir yazan ilk kentli ve aydın şair **Mehmet Emin Yurdakul**’un şiirleri döneminde büyük ilgi görmüş ve etki yapmıştır.

Özellikle Ziya Gökalp'in gayretleriyle **hece vezni**, Cumhuriyet'ten önce edebiyata egemen olmuş bulunuyordu. 1940'lara kadar bu egemenliğini sürdürmüştür.

tarak yazdığı hece vezinli şiirlerinde âhengi sağlamak açısından Mehmet Emin ve izleyenlerinden daha başarılı olmuştur.

II. Meşrutiyet'ten sonra milliyetçilik akımının güçlenmesine paralel olarak millî vezin hecenin yaygınlaştığı görülüyor. Bu yaygınlaşmada özellikle **Ziya Gökalp**'in çabaları önemli rol oynamıştır. Sonradan "Beş Hececiler" olarak adlandırılan ve şiire aruzla başlamış bulunan **Enis Behiç, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Halit Fahri, Faruk Nafiz** gibi şairler onun yönlendirmesiyle hece vezniyle yazmaya başlamışlardır. Bunlardan başka "Yeni Lisan" (1911) makalesinde hece veznine karşı çıkan **Ömer Seyfettin** de aradan iki yıl geçtikten sonra hece vezniyle yazılması gerektiği fikrini savunan yazılar yazar. Böylece aruz-hece tartışmalarında Cumhuriyet'ten önceki bu kuşağın etkinliğiyle hece lehine büyük bir gelişme sağlanmış oldu.

Özellikle Cumhuriyet'ten sonra eser veren **Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Kutsi Tecer** gibi şairlerin şiirlerinde hece vezni önceki yılların örneklerinde görülen tekdüze ve âhenk bakımından yetersiz olma eleştirilerinin üstünde ve etkileyici bir söyleyişe ulaşmıştır. Bu etkisini de 1940'lara kadar sürdürür. Türk edebiyatında uzun yıllar devam eden aruz-hece tartışmaları 1944 yılında *Çınaraltı* dergisi sayfalarında yayımlanan bir anketin cevabı niteliğindeki bir dizi görüşle sona erer. Zaten bu tarihten biraz önce (1941) **Orhan Veli** ve arkadaşlarının yayımladıkları *Garip* adlı şiir kitabının önsözünde, şiirde âhengi vezin ve kafiyeyle kaynaklanmadığı ileri sürülerek hem aruza hem heceye karşı çıkmış; böylece Türk edebiyatı bu konuda yeni bir aşamaya geçmişti.

Vezinsiz Şiir

"Serbest vezin", "serbest nazım", "özgür koşuk", "serbest şiir" adlarıyla da anılan bu biçimde şiirin dizeler arasında herhangi bir vezin ve kafiye kuralı aranmaz. Şiir kafiyesiz ve vezinsiz olarak yazılır. Sistemli herhangi bir vezin ve kafiye uygulaması olmaması demek, şiirin âhenk arayışından yoksun olduğu anlamına gelmez. Tam tersine geleneksel olarak vezin ve kafiye düzenleri ile yani dış kurallarla sağlanan âhengi başka türlü sağlanması, şiir için daha zor, ama daha etkili bir âhenk yoludur.

Bu tür şiirlerde şair, vezin ve kafiyeyle sağladığı âhengi bir iç ritim ile sağlamak yoluna gider. Kelimelerin seçilişi, diziliş düzeni, iç içe geçmiş ses ve anlam çağrışımları şairin titizlikle üzerinde durduğu noktalardır. Her şiirde yeniden ve o şiire özgü olarak üretilen bu uygulamalar için önceden ve dışarıdan alınabilecek hazır biçim kalıpları yoktur. Bu türden şiirde başarılı olan şairler, veznin (ve kafiyeyle) doğuracağı monotonluğu ortadan kaldırdıkları için güçlü bir iç uyum sağlarlar.

Recizade Mahmut Ekrem'in "vezinli ve kafiyeyle her sözün şiir olması gerekmediği gibi, her şiirin de vezinli ve kafiyeyle olması gerekmediği" şeklindeki görüşleri, geleneksel olarak "mevzun ve mukaffa söz" biçiminde tarif edilen şiir için yeni bir açılım olmuştur. Bu görüş özellikle Servet-i Fünûn sanatçılarıncı "mensur şiir" diye bilinen biçimin doğmasına ve yaygınlaşmasına yol açmıştır. Fakat Türk edebiyatında ilk defa olarak ister aruz, ister hece olsun şiirin vezin bağından kurtulması gerektiğini **Nurettin Ferruh** isimli bir şair ileri sürmüştür. Şiddetle karşı çıkılan "Şiirde Şekiller ve Kafiye" (1896) başlıklı yazısında, şiirde âhengi sağlayan unsurların vezinler olmadığını, şiiri birtakım kesin ve değişmez kanunlar altına almanın ancak eski insanların âdeti olduğunu, bu yüzden tek bir eda ve monotonluk doğuran veznin terk edilmesi gerektiğini ileri sürer. Bu görüşler, döneminde ve daha sonra ilgi görmemiştir.

Vezinsiz şiir, şairlere kayıtlardan kurtulma olanağı sağlayarak; şiire duygu, düşünce ve imgelerini özgürce yansıtabilme ortamı hazırlamıştır. Bu aynı zamanda vezin ve kafiyeyle oluşturduğu geleneksel âhengi, daha ince ve titiz birtakım yöntemlerle sağlama zorluğunu da beraberinde getirmiştir.

Bununla birlikte yukarıda görüldüğü gibi özellikle Tanzimat'ın ikinci kuşağından itibaren divan edebiyatının mutlak düzeni yıkılmış, vezin konusundaki sarsılmaz uygulamalar yerini arayışlara bırakmıştır. Servet-i Fünûn'dan sonra ise var olan nazım biçimlerinin yerini şairin kendi beğenisine ve şiir anlayışına göre değişen, kesin kurallara bağlanamayacak serbest düzenli biçimler çoğalmıştır. Serbest nazım denilen bu anlayışa göre bir vezin tercihi söz konusu olsa da dizeler artık eskiden beri görülen standart düzende değildir. Bu uygulama giderek ölçüsüz-uyaklı, ölçüsüz-uyaksız dizelere kadar uzanmıştır. **Ahmet Hâşim**'in "Yollar", "O Belde" gibi sevilen dizeleri Türk şiirinin kendi çizgisindeki gelmesinin serbest şiirden önceki son geçiş örnekleri olarak görülebilir. Öte yandan **Ercüment Behzat Lav**'ın Alman şairlerinden, **Nazım Hikmet**'in Mayakovski'den alarak uyguladığı serbest tarzdaki şiirler de bu konuda etkili olmuştur.

Türk edebiyatında serbest şiir 1930'ların ortasından itibaren kabul görmeye başlamış; Orhan Veli ve arkadaşlarının **Garip** adıyla başlattıkları akım ile yaygınlaşmış ve yerleşmiştir. **II. Yeni akımı** bütünüyle bu yolu izleyerek Türk edebiyatında vezinsiz ve kafiyesiz yeni bir şiir anlayışının egemen olmasının son adımını atmıştır. Günümüz Türk şiiri hemen tamamen serbest tarzda yazılan şiirlerden oluşmaktadır.

Şairin özgürlüğünü kısıtlayan bir unsur olarak görülen vezin, çağdaş Türk edebiyatında terk edilmiştir.

KAFIYE VE KAFIYE-ŞİİR İLİŞKİSİ

Şiirde âhenği sağlayan en önemli unsurlardan birisi yinelemelerdir. Yukarıda işlediğimiz vezin kalıpları da aslında bir tür yinelemedir. Yinelemelerin geleneksel olarak en çok bilinen ve uygulananı ise kafiye'dir. Batı edebiyatlarında "rime", halk edebiyatında "ayak" olarak adlandırılan kafiye'ye yakın dönemlerde "uyak" da denilmektedir. Şiirde en az iki dizenin sonunda anlam ve işlev bakımından farklı, ses bakımından aynı olan sözcüklerin kullanılmasına **kafiye** denilir. Kafiye (uyak), dizeleri birbirine bağlamak yoluyla bir âhenk oluşturduğu gibi, türlü kafiye örgülenişlerinden ve dizelerin kümelenişlerinden bir sistem olarak nazım biçimleri doğmuştur. Kafiye'nin yinelenmesinden ritim oluşur.

Geleneksel anlayışa göre bir şiirin dizelerini birbirine bağlayan en önemli iki araç vezin ve kafiye'dir. Bu yönüyle kafiye tıpkı vezin gibi şiirin müzikal yönünü oluşturur. Kulakta hoş bir güzellik duygusu oluşturduğu gibi metinlerin bellekte yer edinmesinde de rol oynar. **Yahya Kemal** "Şiirin uzviyetinde kafiye kuştan kanat gibidir. Yani başlıca uzuvdur." diyerek şiirde kafiye'nin önemine vurgu yapmıştır. **Behçet Necatigil** de kafiye'nin şiirden atılmasını şiiri katletmek olarak nitelendirir ve mısra da rastgele, simetrik yerleştirilmiş kafiyelerin şiire bir mimari değer kazandıracağını belirtmiştir.

Bununla birlikte kafiye, şiirde anlam ve imgenin önüne çıkmayacak şekilde doğal bir uyumla düzenlenmelidir. Kafiye zorlamaları, tıpkı veznin kendisini anlam ve imgenin önüne çıkarmasında olduğu gibi şiire itici bir yapaylık verir. Şairin hayallerinin, duygu ve düşüncelerinin çıkış noktası kafiye olmamalıdır. Öyle olursa şiir yapmacık bir oyuna dönüşür, estetik değeri azalır.

Kafiye, dize sonlarındaki ses benzerliğinin az veya çok oluşuna göre çeşitlere ayrılır. Dize sonundaki tek bir sessiz harfin benzeşmesine "yarım kafiye"; bir sessiz bir sesli harfin benzerliğine "tam kafiye"; ikiden çok, yani tam kafiye'den fazla ses benzerliğine "zengin (mukayyet) kafiye"; bir dizedeki kafiye'li kelimelerden birisi öteki dizedeki kafiye'li kelimenin bir parçası olarak onun içinde yer alıyorsa (çan-uçan; an-olan; iz-giz vb.) "tunç kafiye"; yazılış ve söylenişleri aynı ama anlamları farklı olan kelimelerle yapılan kafiye'ye "cinaslı kafiye" denir. Ayrıca bütün

Dize sonlarındaki ses benzerliği anlayışına dayanan kafiye, şiirde sağladığı ritim ve ezberlenme kolaylığı dolayısıyla yüzyıllar boyunca şiirin aslı unsuru olarak görülmüştür.

Kafiye, aynı zamanda şairi sınırlayan bir sistemdir. Eğer dilin doğal akışını zorlar ve şairin düşüncesini yönlendirirse şiirin güzelliğine zarar verir.

bentlerde yinelenen kafiyele “ana kafiye” olarak adlandırılır. Kafiyein son harfinden sonra gelen ve hem anlam bakımından hem de ses bakımından birbirine uyumlu olan harf, ek veya sözcüklere ise “redif” denir.

İslamdan önceki Türk şiirinde kafiye, genellikle dize başlarında yapıldı. Türkçede asıl vurgunun kelime sonlarında olması sebebiyle zamanla kafiye dize sonlarına kaymıştır. Divan edebiyatında tıpkı vezin konusunda olduğu gibi kafiye de kesin ve belirli kurallara bağlı bir sistem vardı. Öncelikle kafiye Arap alfabesindeki harflerin biçimi göz önünde tutularak yapıldı. Yani ses bakımından birbirine uyumlu olsa bile yazılışları farklı harfler birbirine kafiye yapılamazdı. Aynı şekilde dilbilgisi bakımından aynı türden kelimeler, ad türünden kelimelerle yine ad türünden kelimeler; sıfat türünden kelimelerle sıfat türünden kelimeler; fiil türünden kelimelerle fiil türünden kelimeler birbiriyle kafiyelelenebilirdi. Genellikle saz eşliğinde söylenen halk edebiyatı ürünlerinde ise ses ögesi esas alınmış ve kafiye konusunda daha serbest davranılmıştır.

Yeni Türk Şiirinde Kullanılan Kafiye Türleri

Tanzimat’tan sonra oluşan yeni Türk edebiyatında kafiye bir şiir sorunu olarak ele alınmış ve tartışılmıştır. **Abdülhak Hamit**, *Makber* (1885) kitabının önsözü olarak yazdığı “Birkaç Perişan Söz” adlı yazısında “fikrin serhaddi memât olduğu gibi, şiirin de elfâza intikalde hududu kafiye oluyor. Ne yapalım!..” (düşüncenin sınırının ölüm olduğu gibi, şiirin söze aktarılmasının sınırı da kafiye) diyerek, kafiyein şiiri sınırlandığından yakını.

Bu konuda asıl tartışma ise **Hasan Âsâf** adlı bir gencin yazdığı bir şiirdeki

Zerre-i nûrundan iken muktebes

Mibr ü mebe etmek işaret abes

Divan edebiyatında harflerin yazılışına, yani göze göre yapılan kafiye anlayışı yeni Türk edebiyatında yerini kulağa göre yapıma anlayışına bırakmıştır.

beytinde, eski alfabeye göre *sin* harfiyle yazılan “muktebes” sözcüğü ile *se* harfiyle yazılan “abes” sözcüğünü birbiriyle kafiye yapmasıyla ortaya çıkmıştır. Şiir bu yönüyle eleştirildi. Çünkü divan şiirindeki kafiye anlayışına göre farklı yazılan bu iki ses birbirine kafiye olamazdı. Tartışmaya adı karıştırılan **Recaizâde Ekrem**, bu konuya son noktayı koyarak kafiyein göz için değil kulak için yapılması gerektiğini belirtti. O tarihten sonra Türk edebiyatında *kulak için kafiye* anlayışı benimsendi. Hatta bu anlayış Arap alfabesindeki *ayn* harfiyle, *ğ* harfinin birbiriyle kafiyelelenmesine kadar genişledi. Çünkü bu iki sesin okunuşu sırasında çıkış noktaları birbirine çok yakındır. Bu şekildeki kafiyein güzel örneklerinden birisi **Yahya Kemal**’in “Viranbağ” şiirindeki şu dizelerdir:

Adalardan yaza ettik de vedâ

Sızlıyor bağrımız üstündeki dağ,

Seni hatırlıyoruz Viranbağ!

(Yahya Kemal Beyatlı, “Viranbağ”)

İkinci önemli değişme, eski edebiyatta kafiye yapılacak kelimelerin aynı türden olması anlayışının terk edilmesi konusunda olmuştur. Yeni edebiyatta kelimeler, hangi sözcük türünden olursa olsun, kulakta hoş bir âhenk izlenimi bırakmak koşuluyla birbiriyle kafiye yapılabilmiştir:

Yanıp tutuşan aylarca yummadım gözümü,

Nücûma sor ki, bu kirpikler uyku görmüş mü?

(Mehmet Âkif Ersoy, “Sudanlı’nın Ölümü”)

Böylece kafiye bir oyun, bir çağrışım ögesi olmaktan çıkıp şiir içerisinde derin bir âhenk sağlayan doğal bir unsur haline gelmiştir.

Yeni Türk edebiyatında, divan ve halk şiirinde kullanılan kafiyelerin ortak özellikleri birleştirilerek oluşturulan dört çeşit kafiye kullanılmıştır.

Yarım Kafiye

Genellikle halk edebiyatında kullanılan *yarım uyak*, tek ünsüz benzerliğine dayanır. Bazen çıkış noktaları birbirine yakın olan, “ş” ve “ç”, “m” ve “n” gibi sesler de birbiriyle kafiye yapılır. Bu durumda zaten yarım olan kafiye tamamen zayıflamış olur. Özellikle Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde halk edebiyatının etkisiyle yarım kafiye benimsenmiş ve yaygın bir biçimde kullanılmıştır:

*Beyaz yüzlü serviler uzanırken yerlere,
Açtı dallar göğsünü gecelerin yasına.
Siyah tüller eridi, indi gümüş kollara,
Yapraklar yalvarırken bir şebnem damlasına...*
(Salih Zeki Aktay, “Bahçem”)

Bu dörtlükte birinci ve üçüncü dizelerdeki “r” ve “l” sesleri birbiriyle kafiye yapılmıştır.

Tam Kafiye

Yeni Türk şiirinde en çok kullanılan kafiye, bir ünlü ile bir ünsüzün oluşturduğu ses öbeğinin birbiriyle uyumuna dayanır. Ayrıca ünsüz bulunmaksızın uzun ünlülerle (â,û,î) yapılan (daimâ-bîriyâ gibi) kafiye de *tam kafiye* (tam uyak) sayılır:

*Başım, sükûtu öğüten
Uçsuz, bucaksız değirmen.
İçim, murâdına ermiş
Abasız, postsuz bir deriş.*
(Ahmet Hamdi Tanpınar, “Ne İçindeyim Zamanın”)

Zengin Kafiye

İkiden fazla ses benzerliğine dayanan kafiye *zengin kafiye* (zengin uyak) denir. Benzer ses sayısının artması, âhengi artıran bir rol oynar. Ancak üç ve daha fazla ses benzerliği sağlayabilmek ustalık ister, başarmazsa şiir yapaylığa düşer ve kulağı tırmalayan bir ses yığına dönüşür:

*Bir gün dedim ki: “İstemem artık ne yer ne yâr!”
Çıktım sürekli gurbete, gezdim diyâr diyâr.*
(Yahya Kemal Beyatlı, “Açık Deniz”)

Cinaslı Kafiye

Ses bakımından aynı, anlam ve işlev bakımından farklı sözcük veya sözcük öbekleriyle yapılan kafiye *cinaslı kafiye* (cinaslı uyak) denir. Bu kafiye çeşidi bir söz oyununa benzediği için halk edebiyatında çok kullanılmış olmasına karşın yeni Türk şiirinde az kullanılmıştır:

*Geçtikçe bembeyaz gezinenler üçer beşer;
Bildim ki âhîret denilen yerdedir beşer.*
(Yahya Kemal, “O Taraf”)

Yeni Türk edebiyatında yarım, tam, zengin ve cinaslı olmak üzere dört çeşit kafiye kullanılmıştır. Çağdaş Türk şairleri redife ise fazla itibar etmemişlerdir.

Yeni Türk edebiyatı şairleri 1940'tan sonra modern şiir anlayışı dolayısıyla vezin gibi kafiye unsurunu da terk etmişlerdir.

Yeni Türk edebiyatında, divan ve halk şiirinde hangi kafiyeler kullanılmıştır?

Redif

Son olarak divan ve halk şiirinde önemli bir âhenk aracı olan *redif*in yeni Türk edebiyatında önemini tamamen kaybettiğini belirtelim. Cumhuriyet'ten sonra eklerden oluşan redifler bir yana bırakılırsa redif pek az kullanılmıştır. Buna bir örnek olarak **Faruk Nafiz Çamlıbel**'in "Han Duvarları" şiiri gösterilebilir:

*Ey köyleri budûda bağlayan yashı yollar,
Dönmeyen yolculara ağlayan yashı yollar!
Ey garip çizgilerle dolu han duvarları,
Ey banların gönlümü sızlatan duvarları!..*

(Faruk Nafiz Çamlıbel, "Han Duvarları")

1940'lardan sonra özellikle *Garip* akımı anlayışının yaygınlaşmasına paralel olarak Türk şiirinde kafiye, sistemli ve kurallı bir âhenk aracı olarak kullanılmaktan çıkmıştır. Düzenli kafiye anlayışının terk edilmesinden doğan âhenk ihtiyacı dize başında, ortasında, sonunda veya dizeler arasındaki değişik yerlerde uygulanan türlü ses yinelemeleri ile karşılanmıştır.

Diğer Ses Ögeleri

Şiirde ses yinelemeleri yalnızca kafiye ve rediften ibaret değildir. Belli bir sesin bir veya birkaç dizede anlamla uyumlu olacak biçimde yinelenmesi şiirdeki müzikal değeri artıran bir uygulamadır. Tekrarlanan seslerin yerleri belli bir düzene bağlı değildir. Şairin oluşturmak istediği duygu ve düşünceye bağlı olarak bu yinelemeleri düzenlemesi ses ve anlam ilişkisini sağlar ve toplam bir etki ortaya çıkması amaçlanır.

Bu tür yinelemelerden en çok bilinenleri "aliterasyon" olarak anılan ünsüz yinelemesi ve assonans" olarak adlandırılan ünlü yinelemesidir.

Aliterasyon (Ünsüz Yinelemesi)

Bir veya birkaç dize içinde ya da metnin tamamında aynı ünsüzlerin tekrarlanmasıdır. Aynı harflerin veya aynı hecelerin belli bir âhenk meydana getirmek amacıyla yinelenmesi aslında uygulanması zor bir tekniktir. Çünkü şair kelimeleri dilde hazır bulduğu için, var olan bu kelimelerin ses değerleri ile anlam özellikleri arasında bir denge gözetmek zorundadır. Ayrıca bir tını sağlama imkânı olan bu tekrarlar, aynı zamanda beklenen etkiyi yapmama veya kulağı tırmalayıcı bir sonuç doğurma ihtimalini de taşır.

Sevgili seslendiğin serinlik bir serap

(Behçet Necatigil, "Kantarma")

Sulara dökülmüş ışıklar,

Üsküdar şu karşıtı.

(Behçet Necatigil, "Barbaros Meydanı")

Şair yukarıya aldığımız dizelerde "s" ve "ş" ünsüzlerini bilinçli bir şekilde yineleyerek anlamı destekleyen bir ses etkisi yaratmak istemiştir.

Asonans (Ünlü Yinelemesi):

Yarım kafiye, ünlü kafiyesi diye de bilinen bu uygulamada dize içinde veya dize-ler arasında aynı ünlülerin tekrarlanmasıyla bir âhenk oluşturmaya çalışır.

Her şey gözden başlıyor üstümüze çevrilen

İner ine derinde içneler ince

(Behçet Necatigil, “Derler”)

İkinci dizedeki “i” seslerinin tekrarı birinci dizede belirtilen “rahatsız edici ba-kış” algısını destekleyici nitelikteki ses yinelemelerini oluşturur.

Şiir metinlerinde bunlardan başka ses tekrarları da görülür. Doğa yansıması sesler; ek, kök ve bağlaç tekrarları; değişik biçimlerde görülen kelime tekrarları; dize başlarında aynı kelime ya da kelime öbeklerinin yinelenmesi; ikilemeler ve bir veya daha fazla dizinin şiirin farklı bölümlerinde aynen (nakarat) ya da az çok değişerek yinelenmesi gibi uygulamalar bir yandan şiirin âhenginin sağlanması amacıyla öte yandan da şiirin tematik öğelerinin vurgulanması amacıyla sık sık kullanılmaktadır.

Vezin ve kafiye dışında, başta ünlü ve ünsüz uyumları olmak üzere şiirde âhenk sağlamak amacıyla kullanılan birçok ses uygulaması bulunmaktadır.

Özet



Şiirde ses ve âhenk öğelerinin rolünü tanıyabilmek

Şiir konuşma ve nesir dilinden farklı olarak güzellik duygusu oluşturmayı amaçlayan bir sanattır. Bu yüzden şiir metinlerinde duygu ve düşüncenin aktarılması kadar, bunların estetik bir haz uyandıracak biçimde sunulması da önemlidir. En eski devirlerden itibaren şiirde âhengi sağlayan en önemli öğelerin vezin ve kafiye olduğu düşünülmüştür. Bunların dışında ayrıca şairden şaire değişen ve belli bir sisteme dayanmayan iç ses uygulamaları da âhenk ve ritm oluşturmada yaygın olarak kullanılmıştır.



Vezin ve şiir ilişkisini açıklayabilmek

Âhenk öncelikle dizelerin belli hece düzenine göre oluşturulmasına dayanır. Hecelerin sayısı, açık-kapalı veya uzun-kısa oluşu veznin temelini oluşturur. Vezin, dizenin kendi içerisindeki ses dalgalanmasını sağladığı gibi, şiirin bütün dizelerini birbirine bağlayan bir çerçeve veya bağ olarak da görülebilir.



Yeni Türk şiirinde kullanılan vezinleri tanıyabilmek

Yeni Türk edebiyatında hem divan edebiyatının vezni olan aruz vezni hem de millî vezin olarak kabul edilen hece vezni kullanılmıştır. Son yetmiş yıldan beri ise vezinsiz şiir çoğunlukla tercih edilmektedir.



Kafiyenin şiirdeki yerini ve önemini değerlendirebilmek

Vezin gibi kafiye de geleneksel olarak şiirin asli unsuru kabul edilmiştir. Kafiye kulakta bir güzellik duygusu oluşturduğu gibi, metnin ezberlenmesinde de rol oynar. Ayrıca şiirin tamamını birbirine bağlayan bir bağdır. Yapay ve zorlama kafiye ise söyleyişin doğallığına ve güzelliğine zarar verir.



Yeni Türk şiirinde kullanılan kafiye türlerini adlandırabilmek

Yeni Türk edebiyatında divan ve halk edebiyatından gelen bazı kafiye çeşitleri birleştirilerek dört çeşit kafiye kullanılmıştır. Tek bir ünsüz ile yapılan yarım kafiye, bir ünlü ve bir ünsüzle yapılan tam kafiye, üç ve daha fazla sesin uyumuyla gerçekleştirilen zengin kafiye ve daha az tercih edilen cinaslı kafiye yeni Türk şiirinde müzikal yapının oluşmasında rol oynamıştır.



Aliterasyon, assonans ve iç ses gibi ses tekniklerini tanımlayabilmek

Ayrıca belirli sistemlere dayanan vezin ve kafiye anlayışlarının dışında tamamen şairin yeteneğine ve tercihinin göre değişen çok çeşitli ses yinelemeleri de Türk şiirinin biçimsel yapısını zenginleştiren öğeler olarak kullanılmıştır.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi “ritim” kavramının karşılığı **değildir**?

- a. orantılık
- b. tartım
- c. vurgu
- d. dizem
- e. ölçülülük

2. “Serbest müstezat” aşağıdakilerden hangisinin adıdır?

- a. vezinsiz şiir
- b. kafiyesiz şiir
- c. hem vezinsiz hem kafiyesiz şiir
- d. vezinli ve kafiyele olmakla birlikte dizelerin uzunluklarının değiştiği şiir
- e. vezinsiz, fakat kafiyele şiir

3. Aşağıdakilerden hangisi aruz vezninin özelliklerinden **sayılamaz**?

- a. Parmak hesabına gelmesi
- b. Arap dilinin özelliklerinden doğmuş olması
- c. Hece öbeklerinin tef ile denilen parçaları oluşturması
- d. Geniş bölümleri bulunan bir sisteme sahip olması
- e. Arap, İran ve Türk edebiyatlarında kullanılması

4. Aşağıdakilerden hangisi Servet-i Fünûn şairlerinin aruz ölçüsüne yaklaşımını **göstermez**?

- a. Vezin ve konu arasında bir ilişki kurmaları
- b. Aruz ölçüsünün üstün bir müzikal değere sahip olduğu
- c. Geleneksel kalıpların genişletilmesi
- d. Mensur şiirler yazmak
- e. Aruzu terk ederek yerine serbest şiire geçmek

5. Bir veya birkaç dizede aynı ünsüzün yinelenmesine ne denir?

- a. takti'
- b. aliterasyon
- c. assonans
- d. vezn-i benân
- e. durgulanma

6. Yinelemelerin geleneksel olarak en çok bilinen ve uygulananı hangisidir?

- a. aruz
- b. hece
- c. kafiye
- d. mensur şiir
- e. serbest şiir

7. Dize sonunda bir sessiz bir sesli harfin benzerliğine ne denir?

- a. tam kafiye
- b. tunç kafiye
- c. yarım kafiye
- d. cinaslı kafiye
- e. zengin kafiye

8. Dize sonundaki tek bir sessiz harfin benzeşmesine ne denir?

- a. yarım kafiye
- b. tunç kafiye
- c. cinaslı kafiye
- d. zengin kafiye
- e. tam kafiye

9. “Geçtikçe bembeyaz gezinenler üçer **beşer** / Bildim ki âhiret denilen yeredir **beşer**” dizelerinde koyu yazılmış sözcüklerde görülen ses özelliği nasıl adlandırılır?

- a. cinaslı kafiye
- b. zengin kafiye
- c. tunç kafiye
- d. dizem
- e. tartım

10. Aşağıdakilerden hangisi, bir ya da daha çok dizenin şiirin farklı bölümlerinde aynen yinelenmesinin adıdır?

- a. nakarat
- b. dizem
- c. tartım
- d. aliterasyon
- e. assonans

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. c Yanıtınız yanlış ise “Şiirde Ritim ve Âhenk” bölümünü gözden geçiriniz.
2. d Yanıtınız yanlış ise “Aruz Vezni” bölümünü gözden geçiriniz.
3. a Yanıtınız yanlış ise “Aruz Vezni” bölümünü gözden geçiriniz.
4. e Yanıtınız yanlış ise “Aruz Vezni” bölümünü gözden geçiriniz.
5. b Yanıtınız yanlış ise “Diğer Ses Ögeleri” bölümünü gözden geçiriniz.
6. c Yanıtınız yanlış ise “Kafiye ve Kafiye-Şiir İlişkisi” bölümünü gözden geçiriniz.
7. a Yanıtınız yanlış ise “Kafiye ve Kafiye-Şiir İlişkisi” bölümünü gözden geçiriniz.
8. a Yanıtınız yanlış ise “Kafiye ve Kafiye-Şiir İlişkisi” bölümünü gözden geçiriniz.
9. a Yanıtınız yanlış ise “Yeni Türk Şiirinde Kullanılan Kafiye Türleri” bölümünü gözden geçiriniz.
10. a Yanıtınız yanlış ise “Diğer Ses Ögeleri” bölümünü gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Aruz, İslamiyetin kabulünden sonra kullanılmaya başlanmıştır.

Sıra Sizde 2

Hece vezni dizedeki hecelerin sayısına göre uygulanır. Buna göre şiirin ilk dizesindeki hece sayısı kaçsa, sonraki dizelerde de o kadar hece bulunur.

Sıra Sizde 3

Yeni Türk edebiyatında, divan ve halk şiirinde kullanılan kafiyelerin ortak özellikleri birleştirilerek oluşturulan dört çeşit kafiye kullanılmıştır. Bunlar, yarım kafiye, tam kafiye, zengin kafiye, cinaslı kafiye.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Akalın, İ.S. (1984). **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Varlık Yayınları.
- Akyüz, Kenan. (1994). **Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi Yayınları.
- Andı, M. Fatih. (2000). **Edebiyat Araştırmaları I**, İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- Çetin, Nurullah. (2006). **Şiir Çözümleme Yöntemi**, Ankara, Edebiyat Otağı Yayınları.
- Dilçin, Cem. (1995). **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Ankara, TDK Yayınları.
- İpekten, Haluk. (1994). **Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz**, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Kolcu, H. (1993). **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onay, A. T. (1996). **Türk Şiirlerinin Vezinleri**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Saraç, M.A.Y. (2007). **Klasik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü-Kafiye**, İstanbul, 3F Yayınları.
- Taşçıoğlu, Yılmaz. (1999). **Abdülhak Hamit Tahran**, İstanbul, Şûle Yayınları.
- ____ (2006). **Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar Behçet Necatigil'in Şiiri**, İstanbul, 3F Yayınları.

8

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- 👁 kuram, edebiyat kuramı, edebiyat tarihi ve eleştiri ilişkisini tanıyabilecek
- 👁 edebiyatın işlevi, edebiyat-gerçek ilişkisi ve estetik yargı konusunu açıklayabilecek
- 👁 dışa dönük edebiyat kuramlarını tanımlayabilecek
- 👁 yazar, okur ve eser merkezli edebiyat kuramlarını tanıyabilecek bilgi beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Kuram
- Yansıtma
- Marksist estetik
- Determinizm
- Arketip
- Anlatımcılık
- Psikolojik eleştiri
- Duygusal etki kuramı
- İzlenimcilik
- Fenomenolojik kuram, yorum bilgisi ve alımlama estetiği
- Biçimcilik
- Yapısalcılık, post-yapısalcılık
- Yeni eleştiri
- Alımlama
- Metinlerarası

İçerik Haritası



Yeni Türk Edebiyatını Besleyen Edebiyat ve Eleştiri Kuramları

EDEBİYAT KURAMLARI, EDEBİYAT TARİHİ VE EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Kuram, belli bir gerçeklik alanını kavranabilir hale getirmek amacıyla yöntemli ve tutarlı bir biçimde ortaya konmuş düşünceler bütününe denir. Eski Yunanca'da Theos (Tanrı)'un "kozmosu seyredışı" anlamına gelen "theoria" sözcüğü Batı dillerinde kavramın kökenini oluşturur. İlk Yunan felsefesinde "evrenin seyredilişi" (temaşa) şeklinde kullanılan kavram, zaman içerisinde "özgür, zorunlu olmayan, pratik hiçbir amaç gütmeyen salt bilgi edinme" anlamını kazanmıştır. Bugün Batı dilleri ile birlikte Türkçede de yaygın bir kullanım alanı kazanmış olan teori (kuram) kavramının karşısı ise pratik (uygulama) sözcüğü ile ifade edilir. Başlangıçta birbiriyle ilişkilendirilmemiş olan teori ile pratiğin, birbirine zorunlu olarak bağlı oldukları görüşü zaman içerisinde ağırlık kazanmıştır.

Felsefede ve bilimin başka alanlarında olduğu gibi edebiyatta da çeşitli kuramlar vardır. Edebiyat kuramı, edebiyatın tanımından başlayarak, mahiyetini, ilkelerini, kategorilerini, ölçütlerini, edebî değer ve yöntem sorunlarını, amacının ve işlevinin ne olduğunu, gerçeğe, toplumla ve insanla ilişkisinin niteliğini; edebî eserin ortaya çıkış koşullarını konu edinen bütüncül yaklaşımlardır. Edebiyat kuramları, belli bir sanat kuramının edebiyata yansması olarak düşünülmelidir. Sanat kuramları ise özellikle Batı'da belirli felsefe sistemlerinden beslenir. **Aristoteles**'in *Poetika*'sı bu alanda yazılmış ilk kuramsal eser kabul edilir. Batı'da son üç yüz yılda bu alanda yapılan çalışmalar yoğunlaşmıştır. Özellikle XIX. yüzyıldan bu yana çok sayıda edebiyat kuramı ortaya atılmıştır.

Edebiyat kuramı teriminin yerine *edebiyat teorisi* veya *edebiyat nazariyatı* terimleri de kullanılmaktadır.

Edebiyat kuramı terimi ile sıkı ilişki içerisinde olan iki alan ise *edebiyat tarihi* ve *edebî eleştiridir*. Edebiyat tarihi araştırmaları ve metin incelemeleri belli bir kuramın uygulanmasını gerektirir. Çünkü edebiyat tarihini oluşturan eserin ortaya çıkışı, ancak onu besleyen kuramsal yapının anlaşılması ile sağlanabilir. Burada iki yönlü bir yaklaşım söz konusudur: Birincisi eseri ortaya çıkaran kuramın anlaşılması, ikincisi ise esere ve bir bakıma eserler toplamı olan edebiyat tarihine hangi kuram veya kuramlar açısından yaklaşılabilir. Eserin ortaya çıkışını sağlayan kuramsal arka planın anlaşılması, onun çözümlenmesinde yardımcı olur. Esere incelemeci ve araştırmacının belli bir kurama dayanarak yaklaşması da araştırma/inceleme sonuçlarının tutarlılığını sağlar. Bu durumda kuramsal yaklaşımın iki temel işlevi bulun-

Edebiyat tanımından başlayarak, mahiyetini, ilkelerini, kategorilerini, ölçütlerini, edebî değer ve yöntem sorunlarını, amacının ve işlevinin ne olduğunu, gerçeğe, toplumla ve insanla ilişkisinin niteliğini; edebî eserin ortaya çıkış koşullarını açıklamaya çalışan bütüncül yaklaşımlara *edebiyat kuramı* adı verilir.

duğu ortaya çıkıyor: Yazarın beslendiği dünya görüşünün eseri belirlemesi ve eleştirmenin olguya yaklaşımının tutarlı, sistemli bir inceleme yöntemi üretmesi. Bunlardan ilki edebiyatın sanat yönüyle, ikincisi ise bilim yönüyle ilgilidir.

SIRA SİZDE

**Edebiyat kuramı terimi ile sıkı ilişki içinde olan alanlar nelerdir?**

Edebiyat kuramı ile eleştiri iç içe geçmiş iki alandır ve karşılıklı olarak birbirini besler. Edebiyat kuramının daha geniş kapsamlı olmasına karşılık eleştiri, genellikle yöntem üzerinde durduğu görülür.

Edebiyat kuramı, edebiyat tarihi verilerinden ve eleştiri yöntemlerinden etkilendiği gibi onları belirleyen ve yönlendiren bir niteliğe de sahiptir. Bu yakın ilişki, bazen edebiyat kuramı yerine “eleştiri kuramı” teriminin kullanılmasına yol açmaktadır. Eleştiri kuramlarının daha çok çalışma yöntemi üzerinde yoğunlaştığını, buna karşılık edebiyat kuramının onu da kapsayan ama edebiyatın daha genel sorunlarını tartıştığını dikkatten uzak tutmamak gerekir. Bununla birlikte hangi anlayışın yalnızca yöntem önermekle yetindiği, hangi düşünce sisteminin uygulamadan tamamen uzak bir kuram niteliği taşıdığı, üzerinde uzun tartışmalar yapılabilecek ve sınırları belirsiz bir konudur. O yüzden bu üniteye ele alacağımız konulardan bir bölümünde kuramsal ve bütüncül yönünün, bir bölümünde ise uygulamaya dönük yöntem üreten yönünün ağırlıklı olduğu görülecektir. Aynı zamanda ortaya atılan düşüncelerin sık sık birbiriyle örtüşen, etkilenen özellikler taşıdığı gibi çok defa birbirine karşıt bir biçimde geliştiği de görülmektedir.

Klasik Türk edebiyatı olan divan edebiyatı daha çok İslâm tasavvufunun dünyaya görüşüne dayanmaktaydı. Bu dünyanın geçiciliği temelinde gelişen edebiyat eserleri bu yüzden soyutlamacı bir anlayışla yazılmaktaydı. Homojen bir dünyanın statik bir şekilde algılanmasının yansıması olan divan şiiri biçim ve içerik bakımından mutlakçı bir nitelik taşır. Şairin sorunsalı, edebiyat eserini gerçeğin ortaya çıkmasını sağlayacak bir araç gibi görmek değildir. O daha çok var olan, kabullenilmiş gerçeğin edebî eser aracılığıyla “güzel” bir biçimde sunulması ile ilgilidir. Bu yüzden içerikte ve biçimde değişmez bir düzen oluşturan yapı öğeleri şiirin mutlaka barındırması gereken özellikler anlamına gelmektedir.

Yeni Türk edebiyatı ise kuramsal zemini bakımından homojen bir yapı taşımaz. Bunun sebebi her yazar kuşağının ve kimi zaman tek tek yazarların farklı düşünce ve akımlardan beslenmesidir. İlk kuşakta Şinasi’nin pozitivist felsefeden, ikinci kuşaktan Abdülhak Hamit’in romantik akımdan etkilenmesi sonraki dönemlerde yelpazenin giderek genişlemesi bunun göstergesidir. Bu yüzden yeni Türk edebiyatını etkileyen oldukça geniş bir kuramlar yelpazesinden söz edilebilir.

EDEBİYATIN İŞLEVİ, EDEBİYAT-GERÇEK İLİŞKİSİ VE ESTETİK YARGI

Edebiyatın malzemesinin dil olduğu ve bunun, diğer sanatlara göre, onun en önemli farkını oluşturduğu daha önceki ünitelerde belirtilmişti. Bu özelliği dolayısıyla *edebiyatın işlevi* ve gerçeğe ilişkisi konusu sık sık tartışılmıştır. Edebiyatın bilim ve felsefede olduğu gibi gerçeği ortaya çıkarmaya çalışan bir alan olduğu yolundaki görüşlere karşılık, onun işlevinin gerçek arayışı olmayıp estetik haz üretmek olduğu şeklinde görüşler de bulunmaktadır.

Edebiyatın gerçeğe ilgisi olmadığı, edebiyat eserindeki anlamın bilgisel değil duygusal olduğu görüşü onun öznel niteliğine dayanmaktadır. Edebî eserin dilinin “doğru mu, yanlış mı” sorusunu sormaya uygun olmadığını belirten **I. A. Richards**, edebiyatçının amacının bilgi vermek değil, duygu uyandırmak olduğu tezine dayanarak edebiyat ve gerçek ilişkisinin kurulamayacağını ileri sürer. Bu görüşe göre edebî eser, bildiğimiz gerçek dünya ile ilişkisi olmayan, kendisine özgü es-

tetik bir gerçeklik kurar. Edebî metin bir taklit veya yansıma olmadığı gibi, tarihin, toplumun nesnel bilgilerini içeren bir belge de değildir.

Buna karşılık edebiyatın şu veya bu şekilde gerçek kavramıyla ilişkili olduğunu ileri süren birçok görüş de bulunmaktadır. Bunlar arasında en güçlü olan görüşlerden birisi, edebiyatın bilim ve felsefede olduğu gibi olgusal ve önermesel bir gerçek iddiasında olmayıp sezgisel bir gerçeğe dayandığı görüşüdür. Bu, gözleme ve akla değil, özel bir duyuş yeteneğine dayanan bilgilenme yoludur. Bu görüşe göre bize gerçeği bilim değil, sanat bildirir. Okurun eser karşısındaki estetik yaşantısı da gerçeğin özel bir biçimde algılanması demektir. Dilin sanat amaçlı kullanılmasının nedeni de başka bir şekilde ifade edilemeyecek olan gerçeğin dile getirilmesidir. Bu yüzden edebiyattaki anlamın önemli bir kısmı, örtük ve dolaylı anlamdır.

Öte yandan *yansıtma kuramına bağlı sanatçılar*, yazarın eserini yazarken topluma ve tabiata sadık kalması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Bu görüşe bağlı eserlerde biz bir toplumun yaşantısı, gelenekleri veya insan psikolojisi hakkında bilgi edinmiş oluruz. Edebiyat eseri ne kadar kurmaca olursa olsun, kendi dışındaki bir gerçeklik alanının yansımasıdır. Ancak kabul etmek gerekir ki edebî eserin amacı bu konularda bilgiler vermek değil, kurgusal metne inandırıcılık değeri kazandırmaktır. Denilebilir ki hayatın gerçekleri ile sıkı bir ilişki içerisinde olan roman, öykü gibi türlerde bile edebiyat, hayatın bir kopyasından ibaret değildir. Sanatçının dış gerçekliğe eklediği kurgusal bir boyut söz konusudur. Bu da gerçeğin sanatın imkânları ile yeniden üretilmesi ve yorumlanması demektir.

O halde, birkaç ayrı gerçeklik düzleminden söz edilebilir. Edebî eserin dışında önceden ve kendiliğinden hazır bulunan *gerçeklik düzlemi* daha çok bilimin ilgi alanı içerisine girer. Edebî eser ise sanatçının kendi dünya görüşü çerçevesinde bu dış gerçekliğin bir bölümünü konu edinmesine rağmen özel bir algılama ile yeniden ürettiği bir gerçeklik düzleminde kurulur. Bu bize bilimin sunduğu olgusal ve önermesel gerçek tezlerinin dışında özel bir kavrayış alanı sağlar.

Bütün bu birbirine zıt görüşlerden anlaşılmaktadır ki edebiyat-gerçek ilişkisi kesin olarak kabul veya reddedilebilecek yalınlıkta değildir. Bu durumda edebiyatın, bilim ve felsefede olduğu gibi gerçeği araştırmak ve sonuçlarını nesnel bir biçimde ortaya koymak işlevi bulunmadığı; buna karşılık ilgi alanının insan, toplum ve tabiat gibi genel olgular olması bakımından gerçeğin kendine özgü yollarla kavranılması ile ilişkili olduğu söylenebilir.

Bu durum, edebî eserin değerlendirilmesi noktasında da kendisini gösterir. Edebî eser karşısındaki ilk ve en basit tavır “hoşlanmak” ifadesinde kendisini gösterir. Her sanat eseri karşısında insanda beğenmek/beğenmemek şeklinde beliren estetik bir duygu durumu görülür. Bu doğal tepkinin eserden ve/veya eser karşısındaki öznen kaynaklanan nedenleri vardır. Fakat bu yaklaşım ölçülebilir, başkaları tarafından da kabul edilebilir bir değer taşımaz. Bu noktada bir edebî eserin değerinin nesnel ölçütlere vurulup vurulamayacağı sorunu ortaya çıkar. Her ne kadar öznel olan beğeni kavramına dayansa bile edebî eserin değerlendirilmesinde uygulanabilecek yöntemler bulunmaktadır. En başta edebiyat tarihi bize yerleşmiş, genel kabul görmüş kimi ölçütler vermektedir. Ayrıca edebiyat kuramlarından her biri kendi anlayışına uygun ölçütler de sunmaktadır ki bu ölçütler aynı zamanda eleştiri yöntemlerinin ortaya çıkışını sağlamaktadır.

Bu tartışma bir yandan da edebiyatın işlevinin sanat mı, fayda mı olduğu şeklindeki kısır döngüye ulaşır. Bütün bunların edebiyatın kendine özgü niteliklerinden kaynaklandığını ve edebiyat kuramlarının bu temel yaklaşımlar çerçevesinde oluştuğunu hatırdan çıkarmamak gerekir.

Edebiyatın gerçekle ilişkisi konusunda üç ayrı görüş bulunmaktadır:

1. Edebiyatın gerçekle ilgisi olmadığını öne süren düşünürlerin onun öznel ve duygusal oluşunu savlarına dayanak gösterirler.
2. Kimi düşünür ise edebiyat dilinin örtük ve sanatlı oluşunu, onun gerçekle özel bir ilişkisi olarak yorumlamaktadırlar.
3. Edebiyatın insanı, tabiatı ve/veya toplumu yansıttığını düşünenler ise edebî metnin kendi dışındaki bir gerçeklikle sıkı sıkıya bağlı olduğunu ileri sürerler.

Edebiyatın gerçekle ilişkisi konusunda hangi görüşler bulunmaktadır:



Edebiyat olgusu merkezinde yazar, eser ve okur üçgeninin bulunduğu tarih, toplum ve kültür çerçevesinde meydana gelir. Bütün bu ögeler karşılıklı etkileşim içerisindeyler. Edebiyat kuramları genellikle bunlardan birinin veya birkaçının üzerine kurulur.

Edebiyat kuramları, edebiyat sorunlarını metnin dışına dönük veya yazar, okur ve eser merkezli olmak üzere ele alırlar.

EDEBİYAT KURAMLARI

Edebiyat olgusunun merkezinde eser bulunur. Her eser bir sanatçı tarafından üretilir ve bir okur tarafından algılanır. Dolayısıyla eserden başlayarak, yazar ve okur adlı iki öge de edebiyat alanının temel kavramları arasında yerini alır. Eser, sadece yazar ve okur arasında bir bağ kurmaz; aynı zamanda bir toplum içerisinde, ondan etkilenerek oluşur ve bir topluma hitap ederek onu etkiler. Toplum ise bir kültür ve varlık (tabiat) çerçevesi içerisinde niteliğini kazanır. Kısacası edebiyat, belirli toplumsal ve doğal şartlar içerisinde eserin yazar tarafından üretilip okur tarafından alınmasından ibarettir, denilebilir.

Bu durumda her edebiyat kuramı bu öğelerden birini öne çıkaran bir bakış açısına sahiptir. Bu yaklaşımlara göre edebiyat kuramlarını “dışa dönük”, “yazar merkezli”, “okur merkezli” ve “eser merkezli” olmak üzere dört ana başlık altında gruplandırmak mümkündür.

Dışa Dönük Edebiyat Kuramları

Yansıtma Kuramı

Batı'daki en köklü sanat kuramlarının başında *yansıtma kuramı* gelmektedir. Bu anlayışa göre doğa, sanatın modelidir. Sanat, doğadaki biçimleri, nesneler dünyasını yansıtmakla gerçekleşir. Yansıtma (taklit, mimesis) kavramı ilk olarak Sokrates, Platon ve Aristoteles'in felsefelerinde ortaya konulmuştur. Kavrama asıl önemini kazandıran ise Platon'dur. Yansıtma yalnızca estetiğin değil, **Platon**'un kurduğu felsefenin anahtar kavramıdır. Çünkü o görülen âlemin ötesinde bir gerçeklik âlemi (idealar âlemi) var olduğunu düşünmüştür.

Sanatın görüntüler dünyasını yansıtmaya düşüncesi ayna metaforu ile anlatılmak istenmiştir. Sanatçı, dış dünyadaki nesneyi (obje) aslına en çok benzer biçimde eserine aktarabilme çabası içerisindeydir. Dış dünyadaki nesne ile eser arasındaki benzerlik ne kadar fazla ise sanatçının başarısı o derece yüksek kabul edilir. Ne var ki gerek sanat eseri, gerekse taklit ettiği dış dünya Platon'a göre duyular dünyasına aittir ve değişkendir. Değişmez olan ise ancak düşünce ile kavranabilen idealar dünyasıdır. Her şeyin özünü temsil eden idealar dünyası, onun yansıması olan görüntüler âlemi ve onun da yansıması olan sanat eseri söz konusudur. Tam bu noktada Platon, sanatı olumsuzlar. Duyular dünyası değişken olduğuna göre bizi gerçeğe ulaştıramaz. Filozof, şairi gerçek âlem olarak düşündüğü idealar dünyasından uzaklaştırdığı için eleştirir. Ona göre edebiyat gerçek bilgidan uzaklaştırdığı gibi ahlâk bakımından da zararlıdır.

Platon'un öğrencisi **Aristoteles** ise daha çok tragedyalar üzerinde durduğu *Poetika* adlı eserinde yansıtma kuramını daha farklı bir biçimde ele alır. Eğer sanatçı hayatı bire bir kopya etmeye kalkışsaydı, gereksiz birçok ayrıntı içerisinde boğulup giderdi. Yazar hayatı, insanları, tabiatı anlatırken aslında bunları aynen yansıtmak peşinde değildir. O belli bir bakış açısıyla seçmeler yapar; bunları anlatmak istediği fikri aktarabilmek için düzenler. Bu durumda yazar bir tek insanı anlatırken genel olarak insanlık durumunu anlatmaya çalışır. Dolayısıyla sanat olanı değil, olabilir olanı, mümkünü anlatır. Bu yüzden sanatçı genel olanı ele alır. Ayrıca sanatın ahlâk bakımından zararlı olduğunu düşünen Platon'un aksine Aristoteles, tragedyalar üzerinden *katharsis* (*arınma*) kavramını ortaya atarak sanatın insan duygularını olumlu yönde etkilediğini, dolayısıyla yararlı olduğunu ileri sürer. Bu görüş, aynı zamanda, edebî eserin eğitici yanı olduğu sonucunu da doğurmuş-

tur. Özellikle Rönesans Dönemi kuramcıları Aristo'nun bu düşüncesinden yola çıkarak edebiyatın eğlendirici ve eğitici özelliklerini tartışmışlardır.

Yüzyıllar boyu devam ederek bugüne gelen bu görüşe göre sanat ve edebiyat hayatın, tabiatın bir aynasıdır. Bu genel görüş, zaman içerisinde üç ayrı biçimde kendisini ifade etmiştir:

- Sanat, dış dünyada var olan görüntüleri yansıtır.
- Sanat, geneli ve özü yansıtır.
- Sanat, ideal olanı yansıtır (Moran, 1981:11-28).

Aristoteles'in görüşleri Batıda Rönesans hareketlerinden sonra tekrar gündeme gelmiştir. *Neoklasikler* onun yansıtma kuramını yeniden yorumlayarak sanatın “genel tabiatın yansıtılması” ve “idealleştirilmiş tabiatın yansıtılması” şeklinde iki temel kuram geliştirmişlerdir. Sanatın genel tabiatı yansıtması, görünenin altında yatan özü, insan tabiatının ortak özelliklerini işlemesi anlamına geliyordu. Zamana ve yere göre değişmeyen ortak özellikler, insanın ve tabiatın özünü yansıttığı için aynı zamanda her yere ve her çağa hitap etme özelliği de taşımaktadırlar. İdealleştirilmiş tabiatın yansıtması olduğunu düşünenler ise sanatın, gözlemlenen dünyayı ve hayatı değil, hayal edilen, kusursuz bir dünyayı işlemesi gerektiğini ileri sürerler. Bu iki kuram 18. yüzyıla kadar etkisini sürdürmüştür.

Romantizm akımına bir tepki olarak doğan *gerçekçi edebiyat akımı*, insanı, toplumu ve tabiatı olduğu gibi sanat eserine aktarma iddiasıyla yansıtma kuramına dayanan bir akımdır. **Stendhal**'in, romanı “cadde üzerinde gezdirilen bir ayna” olarak tarif etmesi bunun bir ifadesidir. Dış dünyayı tarafsız bir gözle, bir bilim adamının tavrıyla yansıtma anlayışından kaynaklanan **Balzac, Flaubert, Zola** gibi temsilcilerle güçlenen bu akıma “gözlemci gerçekçilik”, özellikle Rusya’da gelişen ve edebiyat sanatında **Tolstoy, Çehov, Gorki** gibi büyük yazarlar yetiştirmekten başka kuramsal bakımdan da **Belinski, Dobrolyubov, Çernişevski** tarafından desteklenen ve yazarın tarafsızlığını reddederek, sanatçının olup biteni aynen yansıtmak yerine toplumsal olaylar karşısında yargılayıcı bir tutum takınmasını savunan bir başka gerçekçi anlayış ise “eleştirel gerçekçilik” olarak adlandırılmıştır. Gerçekçilik anlayışının üçüncü grubunu ise “toplumcu gerçekçilik” temsil eder ve tarihsel maddeci kurama bağlanır.

Marksist Estetik Kuramı

Toplumcu gerçekçilik, yansıtma kuramının Marksist yorumuna dayanır. Marksist estetiğe göre sanat eseri özel bir gerçekliği yansıtma biçimidir. Dolayısıyla Marksist estetik kurama göre de sanat bir yansımadır, gerçekliğin bir taklididir. Ancak Marksist estetiğin gerçeklikten algıladığı şey doğal ve kendiliğinden, önceden hazır bulunan gerçeklik değil; toplumsal bir varlık olarak insan tarafından değer yüklenmiş bir nesnedir. Onlara göre biricik gerçeklik insan gerçekliğidir. Yazarın görevi toplumun belli bir dönemindeki gelişimi belirleyen tarihsel güçleri, toplumun iç yapısını ve dinamiğini kavramaktır. Bu durumda eserdeki kişilerin, olayların ve durumların tipik olması gerekir. Aksi durumda toplumsal gerçekliği yansıtamazlar.

Marksistlere göre sanat ile ekonomik yapı arasında sıkı bir bağ vardır. Sınıfsal çatışmaların temeli olan üretim-tüketim ilişkileri bir toplumdaki (hukuk, ahlâk, felsefe vb.) üst yapıyı belirler. Bir üst yapı kurumu olan edebiyat da bu temel görüşün dışında değildir. Dolayısıyla edebiyat eseri sınıf çatışmalarının bir aracı olarak toplumdaki ideolojilerin bir yansımasıdır. Özellikle 1934’de Moskova’da toplanan I. Sovyet Yazarlar Birliğinden sonra kuralları belirlenmiş olan “toplumcu gerçekçilik”, Marks ve Engels’in görüşlerini estetik alanında sistemleştirmeye çalışan **Ple-**

Yansıtma kuramı, edebiyat eserinin kendi dışındaki bir gerçekliğin yansıtması olduğunu ileri sürer.

Platon sanatsal taklidi, kopyanın kopyası olarak niteleyip insanı gerçeklikten uzaklaştırdığı için olumsuzlarken, **Aristo** sanat eserinin mümkün olanı taklit ettiği için geneli yansıttığını ve insan duygularını arındırdığı için eğitici bir işlev gördüğü görüşünü ileri sürmüştür.

Marksist estetik kuramı, maddeci-tarihsel diyalektik anlayışının sanata ve edebiyata uygulanmasıdır.

hanov, Troçki, Lunaçerski, Lukacs'ın eserleriyle ortaya konulur. Kısacası Marksist estetiğin edebiyata uygulanması anlamına gelen toplumcu gerçekçilik akımının, toplumsal gerçekliğin maddeci tarih yorumuyla ve işçi sınıfını gözetten bir tutumla yansıtılması çabası olduğu görülüyor.

Determinizm (Gerekircilik)

“Sosyolojik eleştiri” olarak da adlandırılan determinist kuram, edebiyat eserinin üretildiği toplum, çevre ve dönem etkenlerinin önemini vurgular. Determinist eleştiri kuramının önde gelen temsilcileri Fransa’da ortaya çıkan **Mme de Stael, Sainte Beuve** ve **Hippolyte Taine**’dir. Stael, bir halkın düşünce ve duygularını belirleyen şeyin ortak yaşam olduğunu, ortak yaşamın da yaşanılan yerin iklimine, siyasal kurumlara, dine ve yasalara göre belirlendiğini ileri sürer. Bu belirleyici koşullar değişirse edebiyat da değişir.

Bu anlayışı ilk kez Hippolyte Taine, yazdığı *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (1858) adlı eserinde uygulamıştır. Doğa bilimlerindeki pozitivist anlayışı edebiyata uygulayan Taine’e göre, sanat olayları da fizik olayları gibi belli birtakım nedenlerden doğar. Belli nedenler ise belli sonuçları doğurur. Taine, edebiyat tarihinin “ırk”, “çevre” ve “zaman” etkenleri göz önüne alınarak incelenebileceğini ileri sürer. *İrk* kavramı düşünceye göre doğuştan gelen, kalıtsal ve ruhsal özelliklerin tümünü; *çevre*, bir toplumun içinde bulunduğu koşulların tümünü ve *zaman* da bir toplumun ruhsal gelişiminin eriştiği son noktayı ifade eder. Bir eser, yazarın mensup olduğu ulusun özelliklerinden, çevrenin ve dönemin koşullarından etkilenir. Bütün bu koşullar eserin niteliğini belirler. Dolayısıyla bir dönemin edebiyatını veya yazarını ele alırken önce ortam incelenmelidir. Eseri belirleyen ortam, aynı zamanda esere yansiyacaktır. Taine’in bu görüşleri bir yandan pozitif bilimlerin, öte yandan da millî edebiyat anlayışlarının egemen olduğu XIX. ve XX. yüzyıl edebiyat araştırmalarında büyük ilgi görmüştür. Bu anlayış edebiyat araştırmalarında tarihçi yaklaşımları temellendirdiği ve hızlandırdığı gibi, eleştiride bilimsellik tartışmalarını da başlatmıştır.

Söz konusu düşünce daha sonra edebiyat sosyolojisi ve toplumsal tarih araştırmalarında da uygulanmıştır. Ancak bu uygulamaları edebiyatın alanı içerisinde kabul etmek doğru değildir. Çünkü bu tür çalışmalarda amaç edebî eseri anlamak değil; eseri, toplumu yansıtan belge niteliği taşıdığı düşüncesiyle kullanmaktır. Bu görüş edebiyatı bir toplumu oluşturan çeşitli kurumlardan birisi olarak algılamaktır. Bununla birlikte edebiyat sosyolojisi aynı zamanda yazarın içinde yaşadığı koşulları da araştırmaktadır. Öte yandan, sosyolojik eleştiri, Taine’den farklı olarak, büyük ölçüde betimleyici bir nitelik taşır. Eser hakkında bir yargı belirtmek yerine tespit etmekle yetinir.

Tarihçi Eleştiri

Saint Beuve ve Taine’in pozitivist yaklaşımlarını edebiyat tarihi araştırmalarına uygulayan **Gustave Lanson**, tarih metodu yoluyla edebiyat araştırmaları yapmıştır. Lanson çalışmalarını, yayımlanmamış metinlerin ortaya çıkarılması, belirlenmesi, değerlendirilmesi, yazar biyografilerinin hazırlanması; yazara, döneme ve edebiyat olaylarına ilişkin kaynakların hazırlanması noktalarına yönelmiştir. Edebiyat araştırmacısının yapması gereken ilk işlerden birisi yayımlanmamış veya yayımlanıp unutulmuş edebiyat metinlerini eksik, kusurlu olup olmamasına bakmaksızın ve bir değer eleştirisine tâbi tutmaksızın gün yüzüne çıkarmaktır. Bunun için izlenecek yolların başında edisyon kritik çalışması, yani farklı nüshaları karşılaştırarak bir

Edebiyat eserinin belli şartlar altında ortaya çıktığını öne süren *determinist görüş*, edebiyatı en çok belirleyen etkenlerin ırk, çevre ve zaman faktörleri olduğu tezini savunur.

metnin en doğru biçimde belirlenmesi gelir. Metnin değerlendirilmesinde izlenecek yol ise özellikle eski metinler için dönemin kendine özgü dil ve sözlük yapısının, dönemi etkileyen olayların ve kişilerin, eseri etkilemiş olması olası geleneklerin belirlenmesidir. Ayrıntılı biyografi çalışmaları bu anlayışın temel özelliklerinin başında gelir. Yazarın yaşam öyküsü mümkün olan en ayrıntılı bilgileri içerecek biçimde hazırlanmalıdır ki eserin anlaşılması ve değerlendirilmesi mümkün olabilsin.

Bütün bu çalışmalar edebî eserin değerlendirilmesinde yardımcı kaynaklar olabilir. Doğrudan doğruya eserin anlaşılması ve değerlendirilmesinde çok defa katkıda bulunmaz. Bununla birlikte bu çalışmaların yapılmasının edebiyat tarihinin mümkün olduğunca nesnel bir biçimde ortaya çıkarılmasında yarar sağlayacağı da açıktır. Edebî eserlerin edebiyat geleneğindeki yerinin belirlenmesi de ancak bu türden çalışmaların tamamlanmış olmasıyla mümkündür. Fransa'da "üniversite eleştirisi" şeklinde adlandırılan ve eleştirilen bu anlayışı Türkiye'de **Fuat Köprülü** temsil etmiştir.

Arketip Eleştirisi

Arketip, ilk örnek, ana model anlamlarına gelmektedir. Modern psikanalizin öncülerinden **C. G. Jung**, arketiplerin insan soyunun ortak bilinçdışını oluşturduğu görüşünü ileri sürmüştür. Jung'ın bu görüşü mitolojide, masallarda ve pek çok değişik kültürde birbirine benzeyen temalardan kaynaklanmaktadır. Jung'a göre edebiyatta karşılaşılan birçok tema da aslında insan ırkının yüzyıllarca kuşaktan kuşağa aktarageldiği derinlerde ortak duygu ve istekleri temsil eden bu sembollerin az çok değişikliğe uğramış biçimleridir. Arketipleri kullanan sanatçı kendi kişisel dünyasını aşarak evrensel gerçeklere dokunmuş ve kendisini insanlığın ortak kültürüne eklemiş olur. Bu anlayış edebiyat eserindeki arketipleri araştırmayı yöntem olarak benimsemiştir. Bundan amaç edebî eserin niteliğini ve değerini belirlemek, eseri iyi-kötü ayırmasına tâbi tutmak değil, eser aracılığıyla insanlığın ölümsüz sembollerini ortaya çıkarmaktır. Bununla birlikte bu tür bir inceleme, eseri oluşturan öğelerden birini açığa çıkaracağı; eserin kendi dışındaki önemli kültür kaynaklarından birisi ile ilişkisini belirlemeye ve bir bakıma metnin arka planını keşfetmeye yarayacağı için göz ardı edilmemesi gereken bir yaklaşım tarzıdır.

Son yüzyılın düşünürlerinden **E. Cassier**, **M. Eliade** mitlerle ilgili çalışmalarıyla bu anlayışa katkıda bulunmuşlardır.

Buraya kadar ele aldığımız kuramların ortak noktası edebiyat eserinin kendisinin dışında birtakım gerçeklerin yansımaları olduğu görüşüdür. Divan edebiyatının kavramsal güzellik ve aşk anlayışına dayanan estetiğinden sonra yenileşme edebiyatının ilk kuramcılarında sayılan **Recaizade Mahmut Ekrem'in** güzelliğin kaynağını insan ve tabiatta gören anlayışı eski ile yeni edebiyat arasındaki en büyük farklardan birisini oluşturur. Böylece Türk edebiyatı mutlak ve her yerde, her zaman görülen değişmez bir güzellik anlayışından, güzelliğin yere ve zamana göre değişen yansımalarını anlatmaya çalışan bir anlayışa geçmiş oldu. Türk edebiyatı, yenileşme döneminde dikkatini dış dünyaya, tabiata, topluma ve insana yöneltmiştir.

Yazar Merkezli Kuramlar

Anlatımcılık

Sanatın niteliğini açıklamaya çalışan bir başka kuram da *anlatımcılık* (*ekspresyonizm*) kuramıdır. Romantik edebiyat akımının düşünce temelleri arasında bulunan "duygu" anlatımcılığın anahtar kavramıdır. Anlatımcılık, yansıtma kuramının dış-

Akademik çalışmaların önemli bir kısmını *edebiyat tarihi çalışmaları* alır. Bu çalışmalar, metnin doğru bir biçimde gün yüzüne çıkmasını sağlamaktan başlayarak yazar ve çevresi ile ilgili bilgilerin toplanması, dönemlerin edebiyatı etkileyen olaylarının değerlendirilmesi ve nihayet edebiyat tarihinin bütüncül bir biçimde belirlenmesini amaçlar.

riya, yazarın ve eserin dışına yönelmesine karşılık sanat eserinin, sanatçının duygularının bir sonucu olduğu görüşündedir. Sanatçı diğer insanlardan farklı ve özel bir kişidir. Bu yüzden onun kişisel yaşantısı, duyguları eseri meydana getiren en önemli etkindir. Eserde dış dünya işlense bile bu ancak sanatçının duyusundan geçerek bir değişime uğrayan ve temelde sanatçının duygularını aktarmak işlevi gören bir nitelik taşır. Anlatımcılık görüşüne sahip düşünürler sanatı, duygunun dile getirilmesi olarak tanımlar ve eserin ancak sanatçının yaratıcı kişiliğinden doğduğuna inanırlar.

Anlatımcılık kuramı da iki farklı düşünceye ayrılır. **Croce** ve **Collingwood** adlı filozoflara göre sanatın özü, yaratma eylemindedir. Yaratma ise duyguların anlatımından ibarettir. Sanatçı eserini yazarken duyguyu keşfeder ve ortaya çıkan eserde, duygu da biriciktir. Yani duygu, eserden önce yoktur; eserin yazılması sırasında keşfedilir. Dolayısıyla her gerçek sanat eseri tektir. Öte yandan **Tolstoy**, sanatın bir duyguyu aktarabilme eylemi olduğu görüşünü ileri sürer. Başarılı bir eseri okuyan kişi sanatçının duygusunu aynen hisseder.

Anlatımcılık, ayrıca XX. yüzyılın başlarında özellikle Alman sanatçıların oluşturduğu iki toplulukla (Die Brücke ve Blaue Reiter) Türkçede “dışavurumculuk” terimiyle karşılanan sanat akımının adı oldu. Romantizmin devamı olarak da kabul edilen bu akım, edebiyatta **Trakl, Benn, Döblin, Mann** tarafından temsil edildi ve kısa zamanda soyut sanata dönüştü.

Psikolojik Eleştiri

Anlatımcı kuramın en önemli özelliği olarak sanatçının duygu ve yaşantısının belirlenmesi, sanatçıya dönük bir eleştiri yöntemi doğurmuştur. Sanatçı ile eseri arasında sıkı bir bağ gören bu anlayış, eserin değerini yazarın yaşantısının ve duygu durumunun araştırılmasında bulur. Bu anlayış iki yönlü bir gelişme göstermiştir: A. Eseri aydınlatmak için sanatçının yaşamını ve kişiliğini incelemek. B. Sanatçının kişiliğini anlamak için eseri incelemek. Bunlardan ilki tarihî eleştirinin bir parçasıdır. Yazarın yaşadığı olaylar, aile ve çevre etkenleri gibi ögeler açığa çıkarılarak onun ideolojik, psikolojik özellikleri belirlenebilirse, bu, eserin incelenmesinde sağlam ve tutarlı sonuçlara ulaşmayı sağlar. Çünkü bu görüşün sahiplerine göre eserin anlamı yazarın düşündüğü şeydir. İkinci anlayış ise eserden kalkarak yazarı anlamaya çalışmaktır. Gerek yansıtma kuramına göre gerekse modern edebiyat kuramlarına göre yazar ve yazarın hayatı önemsenmemiş olmasına karşın psikolojik eleştiri anlatımcı kuramın etkisiyle eserin oluşumunda yazara özel bir yer ayırdığı için sanatçının hayatının ve kişiliğinin incelenmesi de özel bir önem taşır. Yazarın kişiliğini en iyi yansıttığı yer ise elbette eseridir ve eserden hareketle onun kişiliğinin özellikleri saptanabilir. Her iki yöntemin bir arada kullanılması da mümkündür. Yani hem yazardan hareketle eseri, hem de eserden kalkarak yazarı ve kişiliğini aydınlatmaya çalışmak aynı anda söz konusu edilebilir.

Bu eleştiri yöntemini ortaya ilk atan XIX. yüzyıl yazarlarından **Saint Beuve** olmakla birlikte asıl yükselişini **Sigmund Freud**'un psikanalizi edebiyata uygulayan çalışmalarıyla sağlamıştır. Böylece psikolojik eleştiri sanat eleştirisinde büyük bir yer kazanmıştır. Freud'un özellikle bilinçaltı kuramıyla beslenen bu eleştiri yöntemleri bazen sanatçının psikolojisini, bilinçaltını ortaya çıkarmak için eseri incelemek, bazen eseri yorumlamak, bazen eserdeki kişilerin psikolojisini ve davranışlarını açıklamak için kullanılmıştır. Psikanaliz ayrıca sanatçının yaratma eylemini, bilinçaltı kaynaklarına dayanarak açıklamak ister.

Gerek anlatımcılık gerekse psikolojik eleştiri yazara büyük değer veren kuramlardır. Bu kuramlar, edebiyatta yazarın anlaşılmasının önemini vurgulamışlardır.

Okur Merkezli Kuramlar

Duygusal Etki Kuramı

Sanat eserinde en önemli işlevlerden birisi olarak estetik zevk verme işlevi kabul edilir. Anlatımcılığın sanat eserinin önemini sanatçının duygularına dayanmasında gören anlayışına karşılık *duygusal etki kuramı*, okurun eserden aldığı hazzı öne çıkarır. Özellikle İngiliz kuramcı **I. A. Richards**'ın savunduğu duygusal etki kuramı, edebiyatın dış dünya ve bilgi kavramıyla ilgisi olmadığı görüşüne dayanır. Ona göre edebiyatın felsefe, politika, ahlâk gibi konularda bilgi vermesi, gerçeği yansıtması gerekmez. Bu, edebiyatın temel malzemesi olan dilin iki tür işlev ile kullanılmasından kaynaklanır. Richards'a göre dil bir yandan bilgi vermek için, bir yandan da duyguları anlatmak veya duygu vermek işleviyle kullanılır. Edebiyatta bu ikinci işlev geçerlidir. Edebiyatta söylenenlerin doğru olması, gerçekliği yansıtması beklenmez.

Duygusal etki kuramı duygu kavramını öne çıkarması bakımından anlatımcılara benzemekle birlikte kavramın, okurun estetik yaşantısı bakımından ele alınmasıyla onlardan ayrılır. Okur estetik bir nesne olarak üretilen sanat eserinin karşısında duyduğu haz ile aynı zamanda dengeli ve sağlıklı bir yaşantıya ulaşır. Ancak bu, eserde uyandırılan iyilik, adalet, kardeşlik gibi duygularla ilişkili değildir. Gerçek sanat, okura ahlakî değerleri aşılamaz; kişiliğin güzellik duygusuyla bir dengeye kavuşmasını sağlar.

Kısacası, duygusal etki kuramına göre, bir eserin sanat değeri taşıyabilmesi için okura zevk veya estetik yaşantı vermesi gerekir. Estetik değer, eserin kendisinde değil uyandırdığı bu estetik yaşantıdadır. Bu ise tamamen psikolojik bir nitelik taşıdığı için eserler arasında ortak nitelik bulmak zordur.

Duygusal etki kuramı, edebî eserin önemini okurda uyandırdığı duyguya göre belirlemek gerektiğini ileri sürer.

İzlenimci Eleştiri

Duygusal etki kuramı belirli ve başkaları tarafından da kabul edilebilecek ölçütler ortaya koymadığı için öznel bir nitelik taşır. Bu kurama bağlanabilecek bir eleştiri yöntemi olarak *izlenimcilik* de herhangi nesnel bir ölçüt öne sürmeksizin eleştirmenin, okurun eserle kurduğu öznel ilişkiyi okuma yöntemi olarak benimser. En önemli temsilcisinin **Anatole France** olduğu bu anlayış, bir eser hakkında herkesçe geçerli olan yargılar geliştirilemeyeceği görüşünde olduğu için eserin nitelikleri ve yapısı üzerinde durmaz.

Eleştirmen, aslında eser hakkında konuşurken kendisinden bahsetmektedir. Bu tür eleştirinin önemi eser hakkında doğru ve geçerli bilgiler vermesinden kaynaklanmaz. Eleştirmenin bilgisi, estetik zevki yazılanları okunmaya değer hale getirir. Hemen hemen hiçbir modern eleştiri kuramı, izlenimci eleştiriye gerçek bir eleştiri saymaz. Öznelliği ve başkalarınca paylaşılan ölçütlere sahip olmaması nedeniyle bu yöntemi, denemenin bir türü saymak mümkündür. İzlenimci eleştirinin ülkemizdeki en tanınmış temsilcisi **Nurullah Ataç**'tır. Bir dönem Türk edebiyatında çok etkili olmuş bir yazar olan Ataç'ın yazdıkları, okura sırf kendi beğenisini ustaca anlatma yeteneği dolayısıyla heyecan vermiştir.

Nurullah Ataç, izlenimci eleştirinin ülkemizdeki en tanınmış temsilcisidir.

Fenomenoloji, Yorumbilgisi, Alımlama Kuramı

“Fenomenoloji” terimi Alman filozofu **Edmund Husserl**'in felsefesinin adıdır. “Fenomen” görünüş demektir. Kavram olarak, görünenin ardında hiçbir şey aranmaması, nesnelerin bizzat kendisi ile ilgilenmek anlamına gelir. Bu kuramın sanat ve edebiyata yansımalarından *fenomenolojik eleştiri* kavramı doğmuştur. Fenomenolojik düşünce edebiyata öncelikle, Husserl'in “nesnelerin doğrudan doğruya incelen-

mesi” ölçütüne ve “nesneleri paranteze alma” anlayışına bağlı olarak edebiyat eserinin tarihî bağlamı, yazarı, ortaya çıkma koşulları ve okuru dışarıda bırakarak metnin yorumunu yapmak biçiminde yansımıştır. Buradaki yorum kavramı, içkin okuma, yakın okuma, esere yönelik okuma ifadeleriyle tanımlanmaktadır.

Husserl’in öğrencisi **Heidegger** kendi felsefesini “varlığın yorumbilgisi” olarak tanımlar. Bu yüzden onu Husserl’den ayırmak için, Heidegger felsefesine “yorumbilgisel fenomenoloji” adı verilir. *Yorumbilgisi* (hermenötik) başlangıçta kutsal metinlerin yorumu ile sınırlı iken, XIX. yüzyıldan itibaren bütün metin yorumlarını kapsayacak şekilde kullanılmaya başlandı.

Fenomenoloji, başlangıçtan itibaren “anlam” kavramıyla yoğun bir şekilde ilgilenmiştir. Husserl’e göre *anlam*, yazarın yazma sırasında kafasında bulunan “zihinsel bir nesne” ile özdeşdir. Anlam ne nesnel ne de öznel. O, çok çeşitli biçimlerde ifade edilebilir olsa da değişmeyen bir “öz”dür. Bu görüşe göre edebiyat eserindeki anlam, eserden önce vardır ve değişmez biçimde belirlenmiştir. Kısacası Husserl’e göre anlam dilden önce vardır. Buna karşılık Heidegger’e göre dil, öznenin önce vardır ve gerçeği içinde barındırır. Dil ile kurulan edebiyat da bizim yaptığımız bir şey değil, olmasına izin vermemiz gereken bir şeydir.

Heidegger’in en tanınmış öğrencisi olan **Gadamer** de *Gerçek ve Yöntem* adlı eserinde özellikle “anlam” açısından modern edebiyat kuramının sorunlarını tartışır. Gadamer’e göre de dilin anlamı toplumsal bir sorundur. Bundan dolayı bir edebiyat eserinin anlamı hiçbir zaman yazarının amaçladığıyla sınırlı değildir. Eser bir kültürel veya tarihsel bağlamdan diğerine geçtikçe yazarının veya belli bir bağlamda onu okumuş olan okurun düşünmediği yeni anlamlar kazanabilir. Bu durumda bütün yorumlar belirli bir kültürün tarihsel olarak değişen ölçülerıyla sınırlandırılır ve biçimlendirilir. Bu, edebî metni hiçbir zaman “olduğu gibi” bilmenin mümkün olmadığını gösterir. O yüzden her anlama çabası farklı ve yeni bir potansiyel içeren üretken bir çabadır.

Gadamer bu noktada “ufuk” kavramını ortaya atar. Her metin yazıldığı dönemin sorularına cevaplar arar ve kendi ufku oluşturur. Okurun ise kendi yaşadığı kültür ve tarihsel bağlam içerisinde sahip olduğu bir ufku vardır. Okurun ufku ile eserin ufku kaynaştığı zaman anlama olayı gerçekleşir. Böylece okur eserin yabancı dünyasına girer ve aynı zamanda kendi alanına bu yabancı dünyayı sokarak kendisini de daha iyi anlamaya başlar. Bütün anlama çabalarını birbirine bağlayan ise “gelenek” denilen birleştirici özdür. Bundan dolayı yorumbilgisi geçmişe ait eserler üzerinde yoğunlaşma eğilimindedir.

Fenomenolojik anlayıştan yola çıkan ve daha çok eser üzerinde yoğunlaştığı görülen yorumbilgisinin son aşaması ise okur merkezli bir düşünce olan *alımlama estetiği* veya *alımlama kuramı*dır. Bu kuram edebiyatta okurun rolünü inceler. Bu düşüncenin temelinde okurun önemi vardır. Buna göre okurun bulunmadığı noktada edebî metin de yok demektir. Çünkü edebiyat, ancak metnin bir okur tarafından algılanması ile gerçekleşir ve edebiyatın var olabilmesi için yazar ve metin kadar okur da gereklidir. Ancak okur, edebî metin karşısında pasif, eserde verilene almaya hazır bir öge değildir. Alımlama kuramına göre okuma her zaman dinamik bir süreçtir. Okur ile metin karşılıklı ve karmaşık bir etkileşim içerisinde. Ancak duygusal etki kuramında olduğu gibi okurun psikolojisi değil, daha ziyade kültürel ve rasyonel tavrı öne çıkarılır. Ayrıca alımlama kuramında izlenimci eleştiride olduğu gibi keyfiliğe de yer yoktur. Alımlama kuramının önde gelen temsilcileri arasında **R. Ingarden**, **W. Iser** ve **S. Fish** anılmaktadır.

Eser Merkezli Kuramlar

Biçimcilik

Biçimcilik bundan önceki kuramların aksine sanatın özünü sanat eserinin kendisinde bulur. Ne yansıtma kuramında olduğu gibi eseri kendi dışında bir şeyin yansıması olarak görür ne de anlatımcılarda olduğu gibi yazar ve eser arasında ilişki kurar. Biçimcilere göre sanat eserinin bütün özelliği ve önemi eserin kendi yapısından, bu yapıyı oluşturan öğelerin kendi arasındaki ilişkiden gelir. Bu yüzden eseri kendi dışındaki herhangi bir şeyle ilişkilendirmek doğru değildir. Biçimcilere göre edebî eser, ele aldığı konu veya içerik ile de ölçülemez. Eserde içeriği meydana getiren bütün öğeler bir değişime uğrayarak dilin düzenlenmesinde ifadesini bulur. Bu nedenle asıl önemli olan dilin biçimsel olarak ortaya koyduğu organik düzendir. Biçim, eserde yer alan bütün öğelerin birbirine bağlanıp örülerek meydana getirdikleri düzendir.

Biçimci anlayış kendi içerisinde bazı kollara ayrıldığı gibi yapısalcı görüşlerle de yakın bir ilişki içerisinde. Biçimci anlayış XX. yüzyılın başlarında Anglo-Amerikan ve Rus biçimciliği olarak iki koldan gelişmiştir. Anglo-Amerikan Okulunun önde gelen temsilcileri **C. Brooks, A. Tate, R. Wellek, A. Warren**'dir.

En ünlüleri **B. Tomaşevski, V. Şklovski, B. Eichenbaum, R. Jakobson** olan Rus biçimcileri ise 1915-1930 yılları arasında Moskova Dilbilim Çevresi ve Şiirsel Dil Araştırmaları Derneği çerçevesinde yaptıkları etkinliklerle, başka bütün alanlardan bağımsız bir edebiyat biliminin mümkün olduğunu ortaya koymaya çalışmışlardır. Uğraştığı sorun ve yöntem ile özerk bir bilim olan edebiyatın nesnesi edebîliktir. Edebîlik ise bir biçim sorunudur. Biçim yalnızca içeriğin kılıfı değil, kendi bütünlüğü olan ve başlı başına incelenebilecek bir olgudur. Edebî eserin biçimi “alışkanlığı kırmak” ve “yabancılaştırma” amacı taşır. Dolayısıyla edebî eserin önemi okura bir bilgi vermesinden değil, algılamayı yavaşlatarak oluşturduğu estetik yaşantıdır. Rus biçimcileri için önemli olan şairin gerçeklik karşısındaki tutumu değil, dil karşısındaki tutumudur. Bu tutum da dilin dışarıya değil, kendisine dönük olarak kullanılması demektir.

Biçimci anlayış, daha sonra Prag Dilbilim Okulu çevresinde faaliyet gösteren **Roman Jakobson**'un çalışmalarıyla yapısalcılıkla birleşmiştir.

Edebiyatta Yapısalcılık, Post-Yapısalcılık ve Göstergebilim

Yapısalcılık, dilbilim, eğitim, psikoloji, müzik, resim, tiyatro gibi alanlarda “sistem” kavramını öne çıkaran bir okuma, çözümleme ve değerlendirme yöntemidir. **Ferdinand de Saussure** (1857-1913)'ün *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabında ortaya attığı dilbilim görüşlerinden kaynaklanır. Ona göre dil, varlığı kendisini oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkisi tarafından belirlenen bir bütündür. Saussure bu kitabında dili eşzamanlı çalışan bir *sistem* olarak ele alır ve *dil/söz* ayrımını getirir. Genel ve soyut sisteme *dil*, bunun bir konuşmacı tarafından kullanılması anındaki uygulamaya da *söz* adını verir. Somut ve bireysel dil kullanımının arkasında soyut ve toplumsal bir sistem vardır. Bunu satranç oyununda, oyun kuralları ve taşların rolü ile açıklar. Satranç oynamak için oyunun tarihsel geçmişi ve gelişimini bilmeye gerek yoktur. Oyunun kurallarını, taşların işlevini ve birbiriyle ilişkisini bilmek yeterlidir.

Saussure ayrıca *gösteren/gösterilen* ayrımı üzerinde durmuştur. *Gösterge*, başka bir şeyi temsil eden geçici araç olarak tanımlanabilir ve daima iki yönlü bir işlev görür. Bir sözcük de iki yönü olan bir göstergedir. Bir taraftan bir ses veya harf

Bir eserde yer alan bütün öğelerin birbirine bağlanıp örülmesiyle oluşturdukları düzene *biçim* denir.

Yapısalcılık, “sistem” kavramını öne çıkaran bir okuma, çözümleme ve değerlendirme yöntemidir.

Gösterge, daima iki yönlü bir işlev gören; başka bir şeyi temsil eden geçici araç olarak tanımlanabilir.

maddesine sahiptir, bir taraftan da bir kavrama. Ses imgesi gösteren, kavram ise gösterilene oluşturur. Masa dediğimiz zaman ortaya çıkan ses ile masa kavramı arasında nedensel bir ilişki yoktur. Başka bir dilde bu kavram başka seslerle ifade edilebilir. İşte dil bu göstergelerin tutarlı birlikteliğinden meydana gelen bir göstergeler sistemidir.

Dilbilimin dil/söz ve gösteren/gösterilen ayrımı kültürel antropoloji (C. Levi-Straus) gibi başka alanlara da uygulanmıştır. Saussure'un *sistem* terimi ise aralarında **Jakobson, Mukarovsky**'nin de bulunduğu 1928'de Prag Okulunu oluşturan biçimci dilbilimciler tarafından *yapı* kavramıyla kurumlaştırıldı ve edebiyata aktarıldı. Yapı sözcüğü, birbiriyle ilişkili olan öğelerin toplamından daha fazla olan bir bütünlüğü ifade etmektedir. 1950'den sonra *yapısalcılık* Avrupa'da, öznel ve izlenimci eleştiri karşısında kesin bir üstünlük kazanmıştır. Böylece edebî eserin bir gösteren, bir de gösterilen düzleminden oluşan (buna kimi eleştirmenler *yüzey yapı/derin yapı* da demektirler) bir yapıya sahip olduğu görüşü ortaya çıkmıştır. Gösteren-gösterilen ilişkisini incelemek, gösterenden gösterilene giderek metnin derin yapısını bulmak, görüşün sunduğu bir yöntem olarak kabul edilmiştir.

Yapı kavramını edebî metinlere uygulayan **A. J. Greimas**, her türlü edebî metinde aynı anda var olan, birbirine benzeyen ve fakat birbirinden farklı gösterenler arasındaki bağıntının yapıyı oluşturduğunu ileri sürer. Buna göre ikili karşıtlık olarak adlandırılan gösteren çiftleri hiyerarşik bir biçimde anlamın derin yapısını oluşturur. Greimas'ın *ayrışım* ve *bağlaşım* dediği ilişkilerin çözümlenmesi derin yapıyı ele verir. Çünkü anlam, siyah/beyaz, küçük/büyük, karanlık/aydınlık gibi göstergeler arasındaki karşıtlık ve benzerlik çatışmasından doğar. Greimas bu ikili karşıtlıkların, metinde sürekli yinelenen öğeler olan yerdeşlikleri (isotopi) belirleyerek çözümlenebileceğini belirtir.

Yapısalcılık, özellikle metne önem vermesi, metnin anlaşılması konusunda nesnel ölçütler ortaya koymaya çalışması gibi özellikleriyle son yüzyılın en etkili edebiyat kuramı ve eleştiri yöntemi olarak görülmektedir. Yapısalcılığın edebiyat alanındaki çalışmalarını dört başlık altında toplamak mümkündür: 1. Yapısal üslup incelemesi: Edebî eserin günlük dilden ayrılan özelliklerinin biçimsel incelemeyle ortaya çıkarılması. 2. Yapısalcı kurama uygun sanat eserlerinin belirlenmesi ve incelenmesi. 3. Yapısalcı bir edebiyat kuramı ve poetika ortaya konması. Tek tek eserlerin yapı özelliklerinden yola çıkarak genel bir edebiyat kuramı oluşturmaları. 4. Yapısal eleştiri: Göstergelerden oluşan, iç bağıntıların yönlendirdiği edebî eserleri, kendi iç bütünlüğü içerisinde çözümleyerek, bu bütünü oluşturan öğelerin işlevlerini belirlemek, yüzey yapıdan derin yapıya ulaşarak bir anlamlandırma girişiminde bulunmak.

Yapısalcılar, dilbilimin dili bir sistem olarak kabul etmesinden yola çıkarak bir eserin kendisine özgü bir yapı oluşturduğunu düşünürken biçimcilerin tavırlarını andırmaktadırlar. Ancak biçimciler anlamla veya edebî metindeki derin yapı ile ilgilenmezler. Öte yandan yapısalcılığın bir yöntem mi, bir dünya görüşü mü olduğu konusu tartışılmış ve bu bağlamda özellikle **Sartre, Gaudy, Jameson** gibi Marksist ve tarihselci eleştirmenler tarafından eleştirilmiştir. Çünkü yapısalcılığın her şeyi değişmez yasalara bağlamaya çalışması evrim anlayışını reddetmek anlamına gelmektedir. Yapının mutlaklaştırılmayacağı ve tarihte determinist bir ilerleme kanunu bulunduğu görüşü yapısalcıları ilgilendirmez.

Benzer bir eleştiri de post-yapısalcılardan sayılan **Derrida**'dan gelir. Derrida dilin bütününe, gösterene, gösterilene, söyleme kuşkuyla bakar ve göstergenin parçalanmasını önerir. Çünkü ona göre bir edebî metinde gösteren ile gösterilen iliş-

Yerdeşlik (isotopi): Sözcüğün metinde ifade ve anlam olarak yinelenmesidir.

Yapısalcılar, dilbilimin dili bir sistem olarak kabul etmesinden yola çıkarak bir eserin kendisine özgü bir yapı oluşturduğunu düşünürler.

Biçimciler, anlamla veya edebî metindeki derin yapı ile ilgilenmezler.

kisi durağan değildir. Gösterge sisteminde gösterilen olarak belirlenen bir öge, aynı zamanda gösterene dönüşür ve metnin anlamı bu şekilde sürekli olarak *ertele-nir* ve *farklılaşır*. Bu özellik, metnin farklı okunmalarında, farklı hatta çelişkili anlam ve yorumlara ulaşılmasına yol açar. Bunun sebebi ise okur veya okuma yöntemi değil, bizzat metnin kendisidir. Çünkü her edebî metinde dil bilgisi ile retorik birbiriyle çatışmaktadır. Bu çatışmayı kaçınılmaz olarak içinde barındıran metin ise açık verecektir. Metnin bu açığını yakalayıp yapıyı sökmek ise okurun görevidir. Metin, yapısalcı anlayışta olduğu gibi tamamlanmış ve iç tutarlılığa sahip, çözümlenmeyi bekleyen bir bütün oluşturmaz.

Bu görüş, *post-yapısalcılık*, *yapısöküm* veya *yapıbozum* (déconstruction) olarak adlandırılmaktadır. Derrida'nın "edebî metnin çözümlenemezliği" bağlamındaki görüşleri Amerika'da Yale Üniversitesi çevresinde **H. Bloom, J.H. Miller, G. Hartmann, P. de Mann** tarafından benimsenerek yaygınlaşmıştır.

Yapısalcılık, yukarıda değindiğimiz Prag Okulunun dışında ayrıca en etkili temsilcisi **Hjelmslev** olan Kopenhag Okulu ve özellikle üretimsel dönüşümcü dilbilim kuramıyla dikkatleri çeken **N. Chomsky** ile anılan Amerikan Okulu gibi kollara ayrılmaktadır.

Son yıllarda yapısalcılık ile birlikte, *göstergebilim* (semiology; semiotics) terimi de yakın anlamlı veya eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Bunun sebebi, Saussure'un dili bir göstergeler sistemi olarak tanımlamış olmasıdır. Dolayısıyla göstergebilim terimi de Saussure'e (ve onunla aynı zamanda, ondan bağımsız olarak bir gösterge kuramı ortaya atan Amerikalı düşünür C.S. Peirce'a) dayanmaktadır. Yapısalcılığın edebiyat dışında da kullanılmış olması gibi, göstergebilim de geniş bir kullanım alanına sahiptir. Göstergebilim, kültür alanına giren bütün davranış ve olguları inceleyen bir dal durumundadır. Reklamcılık, mitoloji, folklor, iş hayatındaki kişilerin davranış kalıpları, moda gibi anlam yaratan bütün durum ve ilişkiler bir sistem kapsamında incelenmektedir. Bu dal özellikle **R. Barthes** tarafından geliştirilmiştir.

Yapısalcılık hangi alanlarda, hangi kavramla ortaya çıkmış bir yöntemdir?



Yeni Eleştiri

Yeni eleştiri yukarıda duygusal etki kuramında değinilen **I. A. Richard** ve **T.S. Eliot**'un edebî eseri bir estetik gerçeklik olarak gören estetik eleştiri görüşü ve Rus biçimciliği ile yapısalcılık kuramlarından etkilenerek Amerika'da 1930-1950 yıllarında ortaya çıkmış bir anlayıştır. Yeni eleştiri de biçimcilik ve yapısalcılık gibi edebî esere tarihî, sosyolojik, biyografik ve yansıtma kuramı gibi dış yaklaşımlara karşı çıkar. Onlara göre edebî eser, bir benzeri tabiatta, sosyal çevrede ve hatta insanın iç dünyasında bulunmayan özgün bir nesnedir. Bu yüzden ancak kendine özgü estetik ölçütler içerisinde ele alınabilir. Edebî eseri incelemek için, kendisinden başka bir şeye ihtiyaç yoktur. Ayrıca eserin düşünce yönü de onun estetik değeri için bir anlam ifade etmez. Yazarın aktarmak istediği fikirler de bir biçim sorunudur ve metin dışında başka kaynaklarla karşılaştırılarak ölçülemez.

Edebî metni temel dayanak noktası alan biçimcilik, yapısalcılık ve yeni eleştiri arasındaki benzerlik ve farklılıkları şu şekilde özetlemek mümkündür:

- Her üç anlayış da metinden hareket eder ve metin dışı öğelere değer vermez.
- Bununla birlikte, biçimciler edebî metindeki önemli ögenin "biçim", yapısalcılar metinde bulunan biçim ve içerikle ilgili bütünü oluşturan "yapı", yeni

eleştirciler ise “estetik değer” olduğunu düşünürler.

- Biçimciler eserin biçiminden hareketle onu anlamaya çalışırken, yapısalcılar bir göstergeler sistemi olarak düşündükleri eserin derin yapısını ve bu yapıyı oluşturan özellikleri anlamaya çalışırlar.
- Yeni eleştiri tek tek edebî eserin incelenmesini ve o eserin içindeki derin anlamı ortaya çıkarmayı yeterli görürken, biçimciler eserden yola çıkarak genel bir edebîlik kuramına ulaşmak, yapısalcılar ise edebiyatı bir göstergeler sistemi içerisinde çözmek isterler.
- Biçimciler edebî incelemenin kendine özgü yöntemi olan bir bilim olduğuna inanırlar, yapısalcılar Saussure’ün dilbilim modelinden genel kuralları çıkararak bunu edebiyata uygulamaya çalışırlar. Yeni eleştirciler ise özel bir yöntem önermek yerine edebî metni temel alan her yolu olumlu görürler.

Edebî metni temel dayanak noktası alan biçimcilik, yapısalcılık ve yeni eleştiri, metinden hareket eden ve metin dışı öğelere değer vermeyen anlayışlardır.

Metinlerarasılık

Metinlerarasılık kuramı, her metnin kendisinden önce veya aynı dönemde yazılan başka metnin yeni bir sentezi olduğu görüşüne dayanır. Bu anlayışa göre her metin çok sayıda metnin kesiştiği yerde bulunur. Burada metnin özgün olmadığı ve değersizleştiği gibi bir anlam bulunmuyor. Tam tersine türlü yollarla ve kaçınılmaz olarak başka metinlerle ilişkisi olan metnin bu özelliği, onun edebîliğinin bir ölçütü olarak görülür.

Julia Kristeva tarafından 1960’ların sonlarında ortaya atılan *metinlerarası kavramı*, iki veya daha çok metin arasında bir karşılıklı konuşma olarak algılanır ve bir tür yeniden yazma işlemi olarak nitelenir. Kristeva’nın bu görüşüne karşılık **M. Riffaterre**, *metinlerarasılığın* bir okuma eylemi olduğunu ileri sürer ve terimi “metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen metinle başka metnin ilişkilerini algılamasıdır” tanımını geliştirir.

Metinlerarası ilişkiler özellikle post-modern edebiyatçılar tarafından önem verilen bir uygulama haline dönüşmüştür.

Bu ünite de belli başlılarını ana hatlarıyla ve kısaca göstermeye çalıştığımız edebiyat kuramları elbette bunlarla sınırlı değildir. Varoluşçuluk, gerçeküstücülük gibi edebiyatla sıkı ilişki içerisinde olan felsefi akımlardan, modernizm, post-modernizm gibi hayatın hemen her alanını kapsayan düşünce yapılarına kadar pek çok kuram, yöntem veya anlayışın da edebiyatla doğrudan ve/veya dolaylı bir bağlantısı olduğu biliniyor. Hatta fizik kuramlarının bile edebiyat incelemelerinde kullanılmaya başlandığını söylemek abartı değildir. Bu ünite de sadece edebiyat tarihinde edebî eserlerin ortaya çıkışında, onların araştırılma ve incelenmesinde belirleyici etkisi bulunan belli başlı kuramlara değinilmekle yetinildi. Öğrencilerimiz isterse aşağıda verilen “Yararlanılan Kaynaklar”dan başlayarak edebiyatın geniş teorik birikimini aktaran eserler aracılığıyla bilgilerini artırabilirler.

Metinlerarasılık kuramına göre her metin çok sayıda metnin kesiştiği yerde bulunur.

Özet



Kuram, edebiyat kuramı, edebiyat tarihi ve eleştiri ilişkisini tanıyabilmek.

Kuram, belli bir gerçeklik alanını kavranabilir hale getirmek amacıyla yöntemli ve tutarlı bir biçimde ortaya konmuş düşünceler bütününe denir.

Edebiyat kuramı, edebiyatın tanımından başlayarak mahiyetini, ilkelerini, kategorilerini, ölçütlerini, edebî değer ve yöntem sorunlarını, amacının ve işlevinin ne olduğunu; gerçekte, toplumla ve insanla ilişkisinin niteliğini; edebî eserin ortaya çıkış koşullarını konu edinen bütüncül yaklaşımlardır.

Edebiyat kuramı, edebiyat tarihi verilerinden ve eleştiri yöntemlerinden etkilendiği gibi onları belirleyen ve yönlendiren bir niteliğe de sahiptir. Bu alanlar birbiriyle sıkı ilişki içerisinde ve birbirinden ayrı düşünülemez.



Edebiyatın işlevi, edebiyat-gerçek ilişkisi ve estetik yargı konusunu açıklayabilmek.

Edebiyatın gerçekte ilişkisi konusunda birbirinden farklı üç görüş bulunmaktadır: Edebiyatın öznel ve duygusal bir sanat olduğunu düşünenlerin onun gerçekte ilgisi olmadığını öne sürerler. Edebiyat dilinin kapalılığı ve sanatlı oluşu, aynı zamanda onun gerçekte özel bir ilişki kurma yolu olduğunu düşündürmüştür. Bu görüşlere karşılık edebiyatın insanı, tabiatı veya toplumu ele almasına bakarak, edebî metnin kendi dışındaki bir gerçeklikle sıkı sıkıya bağlı olduğu görüşü de birçok temsilci bulmuştur.



Dışa dönük edebiyat kuramlarını tanımlayabilmek.

Edebiyat kuramlarını yoğunlaştıkları konu bakımından dört grupta toplamak mümkündür. Bunlardan *yansıtma*, *Marksist estetik*, *determinizm*, *tarihçi eleştiri* ile *arketip eleştirisi* dışa dönük edebiyat kuramlarıdır. Bu kuramlar edebiyat olgusunun önemini eser, yazar ve okur öğelerinin dışında ararlar.



Yazar, okur ve eser merkezli edebiyat kuramları tanıyabilmek.

Anlatımcılık, *psikolojik eleştiri* gibi kuramlar yazar merkezli kuramlardandır ve eserin önemini tamamen yazarın duygusuna, ruhsal özelliklerine bağlama eğilimindedir. *Duygusal etki kuramı*, *izlenimci eleştiri* ve *alımlama estetiği* gibi anlayışlar ise önem vurgusunu okur ögesine yapar. Çağımızın en çok etkili olan kuramları ise eseri merkeze alan *biçimcilik*, *yapısalcılık*, *yeni eleştiri* ve *metinlerarasılık* kuramlarıdır.

Bütün bu kuramlar edebiyata farklı yaklaşımlar göstermekte ise de her birisinin önem verdiği ögenin aslında edebiyat etkinliğinde vazgeçilemez, göz ardı edilemez olduğu açıktır. Edebiyat kuramlarının kapsadıkları alanın genişliği kadar, birbirinden çok farklı özellikler taşıması da edebiyat alanının zenginliğinden ve insanoğlunun temel alanlarından biri olmasından kaynaklanmaktadır.

Kendimizi Sınayalım

1. Edebiyat-gerçek ilişkisiyle ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi **yanlıştır**?

- Edebiyat öznel ve duygusal olduğu için gerçekle ilgili değildir.
- Edebiyatın kapalı ve sanatlı bir dil kullanması onun gerçeğe kendine özgü bir ilgi gösterdiğini kanıtlar.
- Edebiyat eserindeki karakterlerin inandırıcı veya kurmaca olması bir gerçek anlayışı sorunudur.
- Edebiyatın tabiatı ve toplumu konu edinmesi onun gerçekle ilişkisini zorunlu kılar.
- Biçimcilere göre edebiyat, gerçeği etkili bir şekilde aktarmak için biçimsel uygulamalara başvurur.

2. Aşağıdakilerden hangisi, edebiyat kuramlarının ilgilendiği **temel** konulardan biri **değildir**?

- Edebiyat ve toplum
- Edebiyat ve tarih
- Yazarın gelir durumu
- Okurun eser karşısındaki tutumu
- Eserin biçimsel özellikleri

3. Aşağıdakilerden hangisi edebiyatın dışa dönük kuramlarının ortak özelliklerinden biridir?

- Eserin dil özelliklerinin incelenmesi
- Yazar-eser ilişkisi
- Eleştirmenin eseri keyfi yorumlaması
- Edebî eserin kendi dışındaki bir gerçekliğin yansımaları olduğu
- Edebiyat tarihi ile daha çok ilgilenmeleri

4. Aşağıdaki ifadelerden hangisi **yanlıştır**?

- Platon, sanatın taklit olması dolayısıyla insanı gerçekten uzaklaştırdığını düşünür.
- Marksist kuram, sanatın toplumsal ilişkilerin bir sonucu olduğunu iddia eder.
- Duygusal etki kuramı, sanatçının özel bir kişi olduğunu ileri sürer.
- Alımlama estetiği, edebiyatın en önemli öğesinin okur olduğunu ifade eder.
- Yapısalcılık, metin dışındaki hiçbir öğenin önemli olmadığına inanır.

5. Anlatımcılık akımıyla ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?

- Anlatımcılık yansıtma kuramının bir türevidir.
- Yazar, eserini yazarken kendi duygularını keşfeden özel bir kişidir ve sanat eseri duyguyu aktarabilme eylemidir.
- Sanat eserlerinin duygusal bir dille yazılması satışını artırır.
- Sanatçının bilinçaltını anlamak için eserini incelemek gerekmez.
- Anlatımcılık kuramının önde gelen temsilcilerinden birisi de Rus yazar Gorki'dir.

6. İzlenimci eleştirinin Türkiye'deki **en** tanınmış temsilcisi, aşağıdakilerden hangisidir?

- Nurullah Ataç
- Recaizade Mahmut Ekrem
- Fuat Köprülü
- Tahsin Yücel
- Mehmet Kaplan

7. İzlenimci eleştiri anlayışına bağlı bir yazar, eleştirisinde **en çok** aşağıdakilerden hangisine değinir?

- Eserin okur tarafından tutulmasına
- Yazarın dünyasına
- Eserin edebiyat tarihindeki yerine
- Kendi öznel düşüncelerine
- Yazar-eser ilişkisine

8. Fenomenolojik eleştiri kuramı, aşağıdakilerden hangisini bir sorun haline getirmiştir?

- Anlamı
- Edebiyat eserinin görünüşünü
- Eserde parantez kullanımını
- Eserin tarihî bağlamını ve ortaya çıkış koşullarını
- Okur ve yazar ilişkisini

9. Aşağıdakilerden hangisi biçimci, yapısalcı ve yeni eleştiri kuramlarının ortak özellikleri arasında yer alır?

- Eserin biçimsel özelliklerinin içerikten ayrı düşünülmesi
- Metinden hareket edilerek ve metin dışı öğelere değer verilmemesi
- Edebî eserlerdeki derin anlamın ortaya çıkarılması
- Genel bir edebiyat kuramının geliştirilmesi
- Estetik değere ulaşılması

Okuma Parçası

10. Metinlerarasılık kuramı ile ilgili olarak aşağıdakilerden hangisi söylenemez?

- Her metin başka metinlerin kesiştiği noktada oluşur.
- Metin başka metinlerin bir yeni bir sentezidir.
- Metin, iki veya daha çok metnin karşılıklı konuşmasından ibarettir.
- Başka metinlerden izler taşımak bir metin için kusurdur; fakat hiçbir yazar bundan kaçınmaz.
- Metinlerarası, okurun kendinden önce veya sonra gelen metinle başka metinlerin ilişkisini algılamasını ister.

EDEBİYATIN OKUYUCU AÇISINDAN İŞLEVİ

Kemend-i nazmım ederken gazâl-i ma'nîyi râm

Yine o şûbuma Gâlib gazel beğendiremem

(Şeyh Gâlip)

Yukarıda da belirtildiği gibi, edebiyat, estetik formlar içinde gerçekleştirilen bir tür iletişimdir. Daha açık bir ifadeyle, her edebî eser, günlük hayatta iki insan arasında “konuşma/diyalog” çerçevesinde cereyan eden iletişim gibi, sanatkarla okuyucu arasında gerçekleşen bir tür iletişimdir. O hâlde bu iletişimin taraflarından biri olan okuyucu açısından da edebiyatın bir işlevi olmasıdır. Yoksa okuyucu, niçin para verip zaman ve emek harcayarak edebiyat eserini okuma/dinleme zahmetine katlansın?

Edebiyatın okuyucu açısından işlevi/işlevleri şu başlıklar altında toparlanabilir:

- **Edebiyat, okuyucunun güzellik duygusunu tatmin eder ve ona estetik haz verir.**

Pek çok estetikçi, eleştirmen ve sanatkar, edebiyatın okuyucu açısından birinci işlevinin, ona estetik haz vermesi olduğunda hem-fikirdirler. Zira diğer sanatlar gibi, edebiyatın temeli güzelliğe dayanır. Okuyucu olarak edebiyat eserinden beklediğimiz, diğer işlevlerinden önce, bize güzellik duygusunu tatırması; sahip olduğu estetik değerleriyle bizi kendine hayran bırakmasıdır. Bu sebeple edebiyatın, insanlar tarafından büyük bir ilgi ile karşılanması, birçok eserin yüzyıllardır milyonlarca insan tarafından tekrar tekrar okunmasının sebeplerinden biri, herhalde bünyesinde sakladığı güzellik değeriyle onlara estetik haz vermesi olmalıdır.

- **Edebiyat, duygu, düşünce ve hayallerini ifade etmiş olmakla okuyucuyu rahatlatır.**

Edebiyat, nasıl baskısı altında bulunduğu duygu, düşünce ve hayallerini ifade etme imkânı vermesiyle sanatkarı rahatlatıyorsa, aynı işlevi okuyucu için de gerçekleştirir. Üstelik bu duygu, düşünce ve hayallerin ifadesi, okuyucunun gerçekleştirebileceğinden çok daha derin, çok daha estetik olarak dile dökülmüştür.

Günter Peters bu konuda şöyle bir açıklama getirir: “Yazar, hayalinde arzularını ve bunların gerçekleşmesini kurar ve bu hayalleri edebî araçlarla öylesine işler ki okuyucu da bunda kendi arzularını bulur ve tatmin olur, hem de utanmayacağı bir tarzda. Yazar gerçekliği, küçültülmüş bir model biçiminde kopyalar ve gerçekliği bize fark ettirir. Başka (daha iyi) bir dünya icat eder. Davranış provası yapar ve bizim bununla daha

iyi davranmamızı sağlar. Yazar dille oynar ve bu oyundan tat alır, (...) o, bilinçli olarak rüya görür, çok katlı anlam taşıyan eserini, aynı bilinçsiz rüya sürecinin rüyayı oluşturmaya gibi, biçimler. Potansiyel okuyucuya içinden konuşur." (Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yay., İstanbul, 2003, s. 35).

- **Edebiyat, okuyucunun hem kendini hem de kendini kuşatan dünyayı daha iyi tanıması ve anlamasını sağlar.**

Şahsî kanaatimiz odur ki, edebiyatın okuyucu açısından en önemli işlevlerinden birisi, kişinin hem kendini hem diğer insanları hem de hayatı daha derinden ve daha doğru tanımasına imkân hazırlamış olmasıdır. Bir hayli yaygın olan, "Romancılar size insan tabiatı hakkında psikologlardan çok daha fazla şey öğretebilirler." cümlesindeki hüküm, bunun açık ifadesidir. Unutulmamalıdır ki, okuduğumuz veya okuyacağımız her edebî eser bize, -itibârlilik sınırları içinde- farklı devir, farklı kültür, farklı coğrafyada yaşamış/yaşayan pek çok insanı, bu insanların hayatlarını anlatır/anlatacaktır. Hem de psikoloji, sosyoloji, tarih gibi sosyal bilimlerden çok daha derinlemesine, çok daha sıcak ve estetik biçimde. Dolayısıyla her edebî eser bize, farklı devir, farklı kültür, farklı karakter, farklı coğrafyada yaşamış/yaşayan insanın zihni, ruhu, gönlü ve hayatına bir kapı aralar. Çoğu zaman aralanan o kapının arkasında kendimizle karşılaşırız. Unutmayalım ki edebiyat, insanın hayata dair tecrübelerinin yoğunlaştırılmış ve aydınlık bir biçimde sunulması ve yorumlanmasıdır. (Irwin Edman, *Sanat ve İnsan*, MEB Yay., İstanbul, 1998, s. 35).

Bu bağlamda hatırlamaya çalışalım. Acaba Yunus Emre ilâhilerinde, Karacaoğlan koşmalarında, Fuzulî "*Su Kasidesi*"nde, Namık Kemal "*Hürriyet Kasidesi*"nde, Tefik Fikret "*İnanmak İhtiyacı*"nda, Mehmet Âkif "*Bülbül*"ünde, Necip Fazıl "*Çile*"sinde, Orhan Veli "*İstanbul Türküsü*"nde; Cervantes "*Don Kişot*"unda, Balzac, "*Goriot Baba*"sında, Dostoyevsky "*Suç ve Ceza*"sında, Kafka "*Şato*"sunda hangi devir, kültür ve coğrafyada yaşayan hangi insanı/insanları anlatmaktaydılar? Yine hatırlamaya çalışalım, adı geçen eserler, bireysel veya evrensel manada insan gerçeğine ne ölçüde ışık tutmaktaydılar?

- **Edebiyat, okuyucunun duygu ve hayal dünyasını geliştirip zenginleştirir; zevk duygusunu olgunlaştırır.**

Yaygın ve örgün eğitim kurumlarında edebiyat derslerine neden bu kadar önem verildiği, üniversitelerin Türk Dili ve Edebiyatı ve Türkçe Bölümlerinde niçin yüksek seviyede edebiyat eğitimi ve öğretimi yapıldığı

soruları, sanırım bu noktada daha anlaşılır olacaktır. İnsan eğitilebilen ve eğitilmesi gereken bir varlıktır. Söz konusu eğitim, insanın fizikî/bedenî yeteneklerini geliştirmek kadar, ruhî/manevî yeteneklerini geliştirmeyi de kapsar; kapsamak durumundadır. Edebiyat, her yaşta insanın duygu ve hayal dünyasının geliştirilip zenginleştirilmesi; zevk duygusunun eğitilip olgunlaştırılmasında önemli bir işleve sahiptir.

- **Edebiyat, okuyucunun mensubu bulunduğu milletin kültürel değerlerini öğrenip benimsemesi; böylece millî bir kimlik kazanmasını sağlar.**

Öncelikle şu hususu belirtelim ki edebiyat, hem "millet" hem de "kültür" kavramlarının mana kapsamı içinde yer alır. Kültür kavramı kapsamı içindedir; çünkü "ahenkli değerler manzumesi" şeklinde tarif edilebilecek olan kültürü teşkil eden değerlerden birisi edebiyattır. Yani edebiyat, öncelikle tarihî varlığı ile (edebiyat tarihi) ait olduğu milletin kültürünü oluşturan önemli değerlerden birisidir. Ayrıca edebiyat, söz konusu varlığının varoluş zemini (milletin bünyesi ve vatan), var edeni (şâir ve yazar), ifade malzemesi (dil), bünyesini oluşturan iç ve dış unsurları (edebî gelenek), estetik değerleri bakımından da hep kültür kavramının içindedir. Kısacası, hiçbir kültür unsuru düşünülemez ki, edebiyatın estetik dünyası içinde yer almamış olsun. Edebiyat aynı zamanda "millet" kavramının da kapsamı içindedir. Çünkü kalabalıkları millet kılan vazgeçilemez kültürel değerlerden birisi, yine edebiyattır. Demek ki, hangi açıdan yaklaşırsak yaklaşalım, edebiyattan çıkan bütün yollar kültür ve millete ulaşacaktır.

İşte bu nitelik ve değerleriyle edebiyat, okuyucunun mensubu bulunduğu milletin kültürel değerlerini öğrenip benimsemesi ve millî bir kimlik kazanması hususunda son derece önemli bir işlev üstlenir. Tabii ki değer ve kıymetini bilen okuyucu için.

- **Edebiyat, okuyucunun dil kültürünü zenginleştirir; ifade kabiliyetini geliştirir.**

Herhalde edebiyata "faydacı" zihniyetle yaklaştığımızda, onun en önemli işlevinin, okuyucunun dil kültürünü zenginleştirilmesi ve ifade kabiliyetini geliştirilmesi olduğunu söylememiz gerekir. İlköğretimden itibaren karşımıza çıkan Türkçe ve derslerinin bir başka amacını da bu işlevde aramak gerekir.

"*Edebiyat Dili/Edebî Dil*" başlıklı bölümde izah edildiği gibi, edebiyat bir dil sanatı; şâir ve yazarlar da dil sanatkarlarıdır. Onlar sanatlarını dilin imkânları içinde yaparlar. Yani dil, onların kalemlerinde sanata dönüşürken sahip olduğu her türlü mana, ses, çağrışım ve duygu değerleri bakımından sahip olduğu imkânların

en üst seviyesine yükselir. Kısacası bir dilin en güzel, en doğru, en zengin, en işlenmiş kullanımını edebiyat eserinde bulabiliriz. Söz konusu nitelik, tabîi olarak ondan faydalanmasını bilen edebiyat okuyucusunun dil kültürünü zenginleştirecek; ifade kabiliyetini geliştirecektir.

• **Edebiyat, okuyucuya çeşitli konularda bilgi verir.**

Bazı eleştirmen veya yazarlar, edebiyat eserinin bize birtakım bilgiler verebileceğinden bahsederler. Hiç şüphesiz bu kanaat belli ölçüde doğrudur. Tanrı, insan, hayat, dünya, tabiat, varlık, vatan, aşk, sevgi, yalnızlık, gurbet, fânîlik, ölüm, kader, kahramanlık, kıskançlık vb. pek çok konu ve temanın, şair ve yazarların vazgeçilemezleri arasında olduğunu hatırladığımızda, edebiyatın okuyucuya ne ölçüde bilgi verebileceğini daha iyi anlamış oluruz.

Ancak bu konuda şu iki soruya cevap bulmak ve konuya bu açıdan bakmak gerekir. Sorulardan birincisi, “*Edebiyat eseri sadece bilgi vermek için mi kaleme alınmıştır?*”; ikincisi ise “*Edebiyat eserinin verdiği bilginin mahiyeti nedir?*”

Kabul etmek gerekir ki, edebiyat eseri sadece şu veya bu konuda bilgi vermek için kaleme alınmaz. Aksi takdirde ona edebiyat eseri demek mümkün değildir. Bu bakış açısıyla yaklaşılabilecek olursa, tarih, ahlâk, tıp, sosyoloji, ekonomi kitaplarının en güzel edebiyat eserleri olmaları gerekirdi. Edebiyat eserinin asıl varlık sebebi güzelliğidir. Dolayısıyla “bilgi vermek işlevi” onun olmazsa olmaz şartlarından değildir.

İkinci olarak edebiyat eserinin verdiği bilgi, hem nitelik hem de nicelik itibarıyla, sıradan didaktik bir eserin vereceği bilgiden farklıdır. Peyami Safa, “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu” romanında, bir türlü iyileşmeyen dizindeki rahatsızlık ile Nüzhet’in aşkı arasında kalan genç bir çocuğun yaşadığı psikolojik çatışma ve çalkantılara, ne bir psikolog ne de bir doktor tavrıyla yaklaşır. Öte yandan Yakup Kadri Karaosmanoğlu da, yüzeysel Batılaşmanın doğurduğu nesil çatışması ve bunun sebep olduğu yıkımları anlattığı “Kiralık Konak” romanında, herhangi bir sosyolog veya kültür tarihçisinden çok daha farklı biçimde ele alıp takdim eder.

Kaynak: İsmail Çetışli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2008, s.180.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. e | Yanıtınız yanlış ise “Edebiyatın İşlevi, Edebiyat-Gerçek İlişkisi ve Estetik Yargı” bölümünü gözden geçiriniz. |
| 2. c | Yanıtınız yanlış ise “Edebiyat Kuramları” bölümünü gözden geçiriniz. |
| 3. d | Yanıtınız yanlış ise “Dışa Dönük Edebiyat Kuramları” bölümünü gözden geçiriniz. |
| 4. c | Yanıtınız yanlış ise “Edebiyat Kuramları” bölümünü gözden geçiriniz. |
| 5. b | Yanıtınız yanlış ise “Yazar Merkezli Kuramlar” bölümünü gözden geçiriniz. |
| 6. a | Yanıtınız yanlış ise “Okur Merkezli Kuramlar” bölümünü gözden geçiriniz. |
| 7. d | Yanıtınız yanlış ise “Okur Merkezli Kuramlar” bölümünü gözden geçiriniz. |
| 8. a | Yanıtınız yanlış ise “Okur Merkezli Kuramlar” bölümünü gözden geçiriniz. |
| 9. b | Yanıtınız yanlış ise “Eser Merkezli Kuramlar” bölümünü gözden geçiriniz. |
| 10. d | Yanıtınız yanlış ise “Eser Merkezli Kuramlar” bölümünü gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Edebiyat kuramı terimi ile sıkı ilişki içerisinde olan iki alan edebiyat tarihi ve edebî eleştiridir.

Sıra Sizde 2

Edebiyatın gerçekte ilişkisi konusunda üç ayrı görüş bulunmaktadır:

- Edebiyatın gerçekte ilgisi olmadığını öne süren düşünürlerin onun öznel ve duygusal oluşunu savlarına dayanak gösterirler.
- Kimi düşünür ise edebiyat dilinin örtük ve sanatlı oluşunu, onun gerçekte özel bir ilişkisi olarak yorumlamaktadırlar.
- Edebiyat insanı, tabiatı ve/veya toplumu yansıttığını düşünenler ise edebî metnin kendi dışındaki bir gerçeklikle sıkı sıkıya bağlı olduğunu ileri sürerler.

Sıra Sizde 3

Yapısalcılık, dilbilim, eğitim, psikoloji, müzik, resim, tiyatro gibi alanlarda “sistem” kavramını öne çıkaran bir okuma, çözümleme ve değerlendirme yöntemidir. Ferdinand de Saussure (1857-1913)’ün *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabında ortaya attığı dilbilim görüşlerinden kaynaklanır.

Yararlanılan Kaynaklar

- Aktulum, K. (2007). **Metinlerarası İlişkiler**, İstanbul, Öteki Yayınevi.
- Aristoteles. (1995). **Poetika**, (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Bayrav, S. (1999). **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi**, İstanbul, Multilingual Yayınları.
- Bilgegil, K. (1989). **Edebiyat Bilgi ve Teorileri**, İstanbul, Enderun Yayınları.
- Bourdieu, P. (1999). **Sanatın Kuralları**, (Çev. N. Kâmil Sevil), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Eagleton, T. (1990). **Edebiyat Kuramı**, (Çev. Esen Tarım), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Eichenbaum, B. (1994). **Edebiyat Kuramı, Rus Biçimciliği**, (Çev. Sedat Umran), Ankara, Yaba Yayınları.
- Erkman, F. (1987). **Göstergebilime Giriş**, İstanbul, Alan Yayıncılık.
- Filizok, R. (2001). **Anlam Analizine Giriş**, İzmir, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Geiger, M. (1985). **Estetik Anlayış**, (Çev. Tomris Mengüşoğlu), İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1983). **Düşünce Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Jameson, F. (1997). **Marksizm ve Biçim**, (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2005). **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Lenoir, B. (2005). **Sanat Yapıtı**, (Çev. Aykut Derman), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Lunaçarski, A.V. (1982). **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, (Çev. Kevser Kavalı), İstanbul, Adam Yayınları.
- Maren-Grisebach, M. (1995). **Edebiyat Biliminin Yöntemleri**, (Çev. Arif Ünal), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Moran, B. (1981). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, Cem Yayınevi.
- Muller, J. E. (1972). **Modern Sanat**, (Çev. Mehmet Toprak), İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Platon, (2000). **Devlet**, (Çev. S. Eyüboğlu-M.A.Cimcoz), İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pospelov, G.N. (1984). **Edebiyat Bilimi I**, (Çev. Yılmaz Onay), Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Richars, I.A. (tarihsiz). **Practical Criticism A Study of Literary Judgment**, New York, Harcourt, Brace & World Inc.
- Rifat, M. (2005). **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler**, İstanbul, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Sarup, M. (1997). **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, (Çev. A. Baki Güçlü), Ankara, Ark Yayınları.
- Saussure, F. (1976). **Genel Dilbilim Dersleri I**, (Çev. Berke Vardar), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Skinner, Q. (1997). **Çağdaş Temel Kuramlar**, (Çev. Ahmet Demirhan), Ankara, Vadi Yayınları.
- Todorov, T. (1995). **Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri**, (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Tosun, M. (2007). **Çeviri Eleştirisi Kuramının Temelleri**, Sakarya, Sakarya Yayıncılık.
- Tunalı, İ. (1983). **Estetik Beğeni**, İstanbul, Say Kitap Pazarlama.
- Tunalı, İ. (1989). **Estetik**, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Uçan, H. (2003). **Edebiyat Bilimi ve Eleştiri**, Ankara, Hece Yayınları.
- Wellek, R. (1991). "Volume 7: German, Russian and Eastern European Criticism, 1900-1950", **A History of Modern Criticism: 1750-1950**, New Haven and London, Yale University Pres.
- Wellek, R. ve Warren, A. (1993). **Edebiyat Teorisi**, (Çev. Ö. Faruk Huyugüzel), İzmir, Akademi Yayınları.
- Yücel, T. (2007). **Eleştiri Kuramları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yüksel, A. (1995). **Yapısalcılık ve Bir Uygulama M. Cevdet Anday Tiyatrosu**, Ankara, Gündoğan Yayınları.
- Zima, V.P. (2006). **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**, (Çev. Mustafa Özsarı), Ankara, Hece Yayınları.
- Ziss, A. (1984). **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik**, (Çev. Yakup Şahan), İstanbul, De Yayınevi.

9

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Metin ve edebî metin terimini tanıyabilecek,
- Edebî metnin niteliklerini değerlendirebilecek,
- Metnin edebiyattaki yerini açıklayabilecek,
- Metin türlerini çözümleyebilecek,
- Metin okumadaki farklı yaklaşımları tanıyabilecek,
- Metin çözümleme yöntemlerini açıklayabilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Metin
- Edebî metin
- Eleştiri
- Metin şerhi
- Metin çözümleme
- Biçim ve içerik

İçerik Haritası

Yeni Türk Edebiyatına
Giriş

Metin Çözümleme

- METİN NEDİR?
- METİN ÇÖZÜMLEMESİ

Metin Çözümleme

METİN NEDİR?

Metin, bir olayın, bir duygunun veya düşüncenin yazıya dökülmüş halidir. Yani metin öncelikle, *yazı* demektir. İster el yazısı olsun isterse basılmış, herhangi bir yazı parçası metin diye adlandırılabilir. Bununla birlikte bir telefon rehberinin veya bir yemek listesinin metin olarak adlandırılması abartılı olur. Çünkü bu tür yazılar kendi içerisinde bir sistem taşımakta iseler de sözcükten cümleye, cümleden paragrafa uzanan gelişme çizgisinden ve kompozisyon fikrinden yoksundur. Parçaları arasında yalnızca biçimsel bir ilişki vardır. *Oysa metin kavramı aynı zamanda organik bir bütünlük demektir.* Metni oluşturan her parça diğer parçalarla ve bütünlüyle sıkı bir ilişki içerisinde. Metin kavramının dilimize de geçmiş bulunan Batı dillerindeki karşılığı *tekst* (İng. text, Lat. textur, textus)'tir. "Tekst" dokuma, örme kökünden gelen "dokunmuş veya örülmüş olan şey" anlamlarını taşımaktadır. Metin sözcüğünün bu anlamı, günümüz metin çözümleme anlayışını açıklayıcı bir nitelik de taşımakta, "metnin dokusu", "metnin yapısı", "metnin örgüsü" şeklindeki ifadelere dayanak oluşturmaktadır.

O halde *metin* kavramını öncelikle, *sözcükleri ve cümleleri belli bir amaç için, belli bir bilinçle, belirli bir düzen içerisinde dokuyarak oluşturulan yazı* biçiminde tarif edebiliriz.

Metin kavramının Türkçedeki kullanımında "herhangi bir eserin aslı", "bir yazı parçasının orijinali", "yazarın elinden çıkmış ilk nüshası", "incelemeye veya çeviriye konu olan eserin kendisi" anlamları bulunmaktadır. Bu cümleden anlaşıldığı gibi metin kavramının bir başka özelliğini *ilk* veya *asıl* nitelikleri oluşturur. Bu tanım, metnin ikincil, üçüncül yazılara kaynaklık etmesi, kendisinden başka yazıların konusu olması anlamlarını içermektedir.

Dilbilimde metin "*söylem* (discours) ve *anlatı* (recit) ile bunlar arasındaki ilişkilerin oluşturduğu bütün" şeklinde tanımlanmaktadır. *Söylem*, en küçük ses biriminden (fonem) cümleye kadar metinde görülen dilbilim birliklerinin zincirlenmesi; *anlatı* ise gerçek veya kurmaca olayların ardarda gelişini ve onlar arasındaki zincirleme, tekrar, zıtlık gibi ilişkileri ifade etmek için kullanılmaktadır. *Söylem* ve *anlatı*, dilbilimciler tarafından metin denilen bütünü meydana getiren iki temel ögedir. Metin, kendisini meydana getiren bu iki temel öge ve bunların kendi aralarındaki ilişkilerden oluşan bir bütündür.

Edebiyatta ise metin terimi, "bir yazarın, çeşitli türlerde kendi anlayış ve üsluyla ortaya koyduğu eser", "belli bir eserden alınmış bir parça" anlamlarında kul-

Metin kavramı öncelikle, sözcükleri ve cümleleri belli bir amaç için, belli bir bilinçle, belirli bir düzen içerisinde dokuyarak oluşturulan yazı biçiminde tanımlanabilir.

Dilbilim alanında metin, söylem ve anlatı öğelerinden ve bunların ilişkilerinden oluşan bütünlüğün adı olarak kullanılmaktadır.

Edebiyatta metin, herhangi bir duygu, düşünce, hayal, durum veya olayın dil aracılığıyla ve estetik bir gaye gözetilerek ifade edilmesinden oluşan organik söz bütünüdür.

Edebî metin, dilin öncelikle estetik amaçla kullanıldığı metindir.

lanılır. Zaman zaman da edebiyat eseri ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Öte yandan geleneksel olarak kabul edilmiş herhangi bir edebiyat türünde yazılmış olan yazılara da metin denmektedir. Aynı zamanda bir türe girip girmemesi, o metnin edebîliği için bir ölçü kabul edilmiştir.

Bütün metinlerin ortak noktası bir iletişim aracı olan dili kullanmalarıdır. Bu yüzden dilbilimsel anlayışların (yapısalcılık, göstergebilim) güçlenmesiyle bir yazının edebî oluşunun göstergesi, her şeyden önce onun dili kullanma amacı olarak belirlenmiştir. Bu konuda **Roman Jakobson**'un dilin işlevleri ile ilgili sınıflandırmasını hatırlamakta yarar var. Jakobson'a göre dilin altı işlevi vardır: 1. ifade etme, 2. etkileme, 3. bilgi verme, 4. algılama, 5. estetik (poetik) ve 6. üst dil işlevleri. Bunlardan estetik veya poetik işlev, dilin sanat amaçlı kullanımını sağlar. Bu durumda dil, eserin kendi dışındaki bir alıcıya yönelik olarak değil, metne estetik bir nesne niteliği kazandırmak üzere kullanılır.

İşte edebî metin, dilin öncelikle estetik amaçla kullanıldığı metindir. Onun iletişim niteliği doğrudan metin dışına dönük değil, dolaylıdır. Edebî olmayan metinlerde ise dil, bilgi vermek, haber vermek vb. nesnel nitelik taşıyan amaçlar için kullanılır. Bu tür metinlerde dilin yan anlamlarına pek fazla başvurulmaz, sanatsız kullanılır. Amaç, bilgi akışını sağlamaktır. Bu yüzden de mümkün olduğunca farklı yorumlara yol açmamak istenir. Bu tür metinlerin genellikle tek bir yorumu vardır. Bu yüzden metinlerdeki çok anlamlılık da edebî olmanın bir ölçütü olarak kabul edilmiştir.

Bu noktada bir metnin edebî oluşunu şu şekilde özetleyebiliriz:

1. Her metin biçim ve içerikten oluşan iki ayrı ögeye sahiptir. Edebî metinlerde asıl önemli öge biçimdir, edebî olmayan metinlerde ise içerik.
2. Edebî olmayan metinlerde asıl amaç bilgi vermektir. Edebî metinlerde ise bilgi vermek kadar, estetik bir değer üretmek amaçlanır.
3. Edebî metinlerde dil, temel anlamların yanı sıra, yan anlamlardan, çağrışımlardan yararlanmak üzere kullanılırken, edebî olmayan metinlerde genellikle temel anlam tercih edilir. Bu yüzden edebî olmayan metinlerin tek bir yorumu bulunurken, edebî metinlerde birden fazla yoruma imkân sağlanır. Edebî eser çok anlamlı, edebî olmayan eser ise tek anlamlıdır.
4. Edebî eserde yazar, metinde bütünlük sağlayan bir üslup oluşturmak ister. Edebî olmayan metinlerin yazarı ise açık ve hatta az çok didaktik bir dil kullanır.

Metnin Edebiyat Alanındaki Yeri

Denilebilir ki edebiyat alanının içerisinde en küçük, buna karşılık en önemli öge metindir. Metnin bir taraftan yazara, diğer taraftan okura bağlanması onun merkezî rolünü göstermektedir. Metin olmasaydı ne yazardan, ne okurdan, ne de bir edebiyat alanından söz etme imkânı olurdu. O halde yazarı, okuru ve bütünüyle edebiyat sanat ve bilimini metin olgusuna dayandırmak mümkündür. Metin, edebiyat alanının sınırlarına doğru bir genişlemeyi başlatan ilk noktadır.

Her metin, yazıldığı tarihî döneme, bir edebiyat geleneğinde belirli bir türde daha önce yazılmış metinlerin oluşturduğu genel örneğe bağlıdır. Yazar, kabul görebilmek için metnini yazarken hem kendisinden önceki metinlere uygunluk peşinde koşar, hem de farklılığını ortaya koyabilmek için onlarla çatışır. Edebî metin bu paradoksal noktada ortaya çıkar ve başarısı bu paradoksu aşabilmesine bağlıdır. Her edebî metin, edebî türlerden birisine girer. Buna göre her edebî türe ait metnin özellikleri, öncelikle o türün niteliklerini taşır.

Edebiyat, bir bakıma metin incelemesi ile edebiyat tarihi çalışmaları arasındaki birikimden oluşur. Alanın sınırları edebiyat tarihi çalışmalarıyla belirlenir. Buna göre metin üzerinde yapılacak inceleme çalışması edebiyat tarihi çalışmalarının ilk ve en önemli aşamasını oluşturur. Ülkemizde ve Batıda geleneksel olarak edebiyat çalışmaları çoğunlukla edebiyat tarihi üzerine yoğunlaşmakta idi. Geçen yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Batıda bu anlayış, metin incelemelerine öncelik tanımak şeklinde değişmiştir. Böylece tündengelim tutumunun yerine tümevarım tutumu benimsenmiştir. Çünkü metinden yazara; yazardan akım, topluluk, kuşak, dönem ve ulusal edebiyata doğru ilerleyen bir çalışma yöntemi sağlıklı verilerin elde edilmesi ve değerlendirilebilmesi için gerekli olan yaklaşımdır.

Metin edebiyat alanının, ilk ve zorunlu araştırma konusudur. Metin, edebiyat sanatı ve biliminin temel nesnesidir. Yazar, okur ve edebiyatı oluşturan öteki bütün etkenler metinde birleşir ve metne göre konumlanır.

METİN ÇÖZÜMLEMESİ

Bir metni belli bir yöntem ile okumak, *çözümlemek* demektir. Her okuma eylemi, metni anlamaya çalışma; her çözümleme girişimi de metni açıklama çabasıdır. Hatta göstergebilim alanındaki çalışmalar, metin diye tanımlamaya çalıştığımız nesnenin dışındaki (şehir, durum, olay vb.) şeyleri anlama, yorumlama girişimini de “okuma” terimiyle ifade eder. Bununla birlikte basit okuma eylemi ile çözümleme çalışması arasında önemli farklar vardır. Elbette her okur, okuduğu metni anlamaya; metnin özelliklerini fark etmeye, hatta okumakta olduğu metni diğerlerinden ayıran biçim ve içerik öğelerini değerlendirmeye çalışır. Ne var ki bunları yaparken bir yöntem bilgisine sahip olmayabilir. Onun yaptığı iş, daha önceki okumalarının oluşturduğu beklenti, zevk ve eğilimlere, metinde karşılık bulup bulamayacağı sorusunun cevabını aramaya benzer. Bu tavır amatörce bir tavidir ve eser karşısındaki değerlendirmesi de genellikle beğenme fiilinin olumlu veya olumsuz çekimi ile ifadesini bulur. Çok defa bunun nedenlerini de gösteremez. Bu yaklaşım biçimi öznel veya izlenimci okuma/eleştiri olarak nitelendirilir. Bundan başka Türk edebiyatında metne yaklaşım konusunda alışılmış yolların başında, metnin vezin ve kafiye gibi biçimsel özellikleri ile bilinmeyen kelimelerin anlamlarını bulma ve dizeleri nesir cümlesine çevirme işlemleri gelir. Somut verilerle nesnel bir çalışma olmasına karşın bu tür bütüncül bakış açısından, metnin birimleri arasındaki ilişkileri anlamaktan uzak uygulamalar da metni anlama ve değerlendirmede herhangi önemli bir katkı yapmadığı gibi usandırıcı bile olmaktadır.

Çözümlemek, bir metni belli bir yöntem ile okumak demektir.

Metin çözümleme terimi Türkçede metin şerhi, metin tahlili, metin incelemesi, metin analizi, metin yorumu ve eleştiri ifadeleriyle yakın veya eş anlamlı bir biçimde kullanılmaktadır. Bunlardan *tahlil*, *inceleme*, *analiz*, *çözümleme* sözcüklerinin aynı kavramı ifade ettiği düşünülebilir. Ancak *şerh*, *eleştiri* ve *yorum* kavramları hem çözümleme ile hem de kendi aralarında farklılıklar gösterdiği için kısaca değinmek ve çözümleme terimiyle karşılaştırmak gerekir.

Metin şerhi, genellikle eski edebiyat metinlerini açıklama, şairin ne demek istediğini anlamaya çalışma işlemi için tercih edilir. *Metin şerhi* *eserin parçaları* (*kelime*, *vezin*, *kafiye*, *nazım şekli* vb.) üzerinde yoğunlaşır ve bütünü dikkate almaz. Belgelerle *ispatlama*, *anlamaya çalışma* ve *nesnel olma kaygısı* bakımından *şerh* ile *tahlil* benzer. Şerh yazarın ne söylediği ile tahlil ise daha çok nasıl söylediği ile ilgilidir.

Şerh, yazarın ne söylediği ile ilgilidir.

Tahlil, yazarın daha çok nasıl söylediği ile ilgilidir.

Eleştiri ise metnin sınırları içerisinde kalmaz. Metinle doğrudan veya dolaylı ilişkilendirilebilecek her konu eleştirmenin gündemindedir. *Eleştirmenin niyeti metnin niteliklerini ortaya çıkarmak, açıklamak veya tanıtmakla sınırlı değildir. O, edebiyat eseri iddiası ile ortaya konan bir metni, edebî olup olmaması, edebî ise bunu nasıl sağladığı, varsa eksik veya kusurlu yönlerinin neler olduğu, gelenek*

Metin çözümlemesi, eleştirinin bir alt alanı olarak görülebilir.

içerisindeki yeri, estetik değeri gibi açılardan ele alır. Kısacası daha çok değerlendirme aşaması üzerinde yoğunlaşır ve yargı üretir. *Çözümlemeci* ise çok defa metni tanıtmakla yetinebilir. Bu bakımdan eleştiri daha geniş kapsamlıdır. Buna karşılık onda öznellik, çözümlemeye göre daha çok görülür. Kısacası *metin çözümlemesi* eleştirinin bir alt alanı olarak görülebilir.

Metin tahlili, metin incelemesi ve metin analizi ise metin çözümleme kavramıyla aynı anlamı işaret eder. Gerek çözümleme, gerek tahlil ve gerekse analiz sözcükleri, bir bütünü parçalarına ayırarak incelemek, anlamaya çalışmak demektir. Amaç bütünün incelenmesidir. Metin çözümlemesi, eseri bir bütün olarak görür ve onu oluşturan parçaların bir sistemin öğeleri olduğunu kabul eder. Bu bakımdan parçalar üzerindeki inceleme, çözümleme çabası bütünü kavramayı sağlayacak şekilde yapılır. Tek başına bir önem taşımaz.

Tablil adı altında yapılan metin incelemesi çalışmalarında, bir metnin biçim özelliklerinden, vezninden, kafiyesinden, dilinden, edebî sanatlarından, konusundan, sanatçının iç dünyasından, toplum ve dönemle olan ilişkisinden, dolayısıyla yazarın metin içerisinde oluşturduğu hayal, duygu, düşünce dünyası gibi özelliklerden söz edilebilir. Ancak bütün bunlar metni esas alacak şekilde kullanılır. Merkezde olan ve asıl anlaşılmak istenilen şey metnin oluşturduğu yapıdır. Ayrıca tahlil, bir edebî metni tahlil eden, metnin estetik değerlendirmesine yani esere değer biçmeye de götürür. Bu özellikleriyle tahlil yalnızca şerhle değil, edebiyat eleştirisiyle de bağlantılı olarak düşünülmelidir. Böylece tahlilin şerh ile eleştiri arasında konumlandığı görülüyor.

Metin yorumlaması ise çözümleme çalışmalarından sonra metnin ortaya çıkardığı bütünün niteliklerini değerlendirme, metni kendi içerisindeki tutarlılık, parçaların bütüne yaptığı katkı ve işlevsellik özelliklerini belirleme ve açıklama, metnin estetik değeri konusunda yargı ve çıkarımlarda bulunma çalışmasıdır. Tıpkı çözümleme gibi, yorumlama da eleştirinin bir bölümü olarak görülmelidir. *Çözümleme*, yöntemli ve mümkün olduğunca nesnel bir yaklaşım olduğu halde, çözümlemenin ortaya çıkardığı veriler hakkındaki *yorumlama*, yorumcunun kişisel kavrayışına ve yeteneğine göre biçim kazanır.

Yakın zamana kadar Türkçede eski edebiyat metinleri için “metin şerhi”, yeni edebiyat metinleri için ise “metin tahlili” ifadeleri kullanılmıştır. Bunun nedeni divan edebiyatında **Ali Nihat Tarlan**’ın, yeni edebiyatta ise **Mehmet Kaplan**’ın metinlere yaklaşım yöntemlerine bu adları vermiş ve bu alanda etkili çalışmalar yapmış olmalarıdır.

Yeni Türk edebiyatı alanında metin çözümleme yöntemini ilk uygulayan Mehmet Kaplan’ın tahlil çalışmaları yol açıcı olmuştur. *Şiir Tablilleri I* adlı kitabının önsözünde metin tahliliyle ilgili görüşlerini açıklayan Kaplan, gerçek edebiyatın metin olduğunu, okurun ancak edebî metinle doğrudan doğruya kuracağı ilişkiyle onun hakkında somut ve doğru fikirler edinebileceğini, buna karşılık hiçbir metnin belirli bir yöntem olmaksızın geniş ve derin bir şekilde anlaşılamayacağını belirtir (Kaplan, 1969:VII-VII).

Metin çözümlemesi, iki yönlü bir etkinliktir: Metindeki düşünce ve duyguların neler olduğunu belirlemeye ve kavramaya çalışmak; bununla eş zamanlı olarak söz konusu duygu ve düşüncelerin nasıl ifade edildiğini, hangi teknik, yol ve yöntemlerle yazarın metnini oluşturduğunu araştırmak. Dolayısıyla metin çözümlemesi, metnin hem içeriğiyle, hem de biçimiyle ilgilenir. Bunları önce ayrı ayrı tanımak, sonra aralarındaki derin bağları araştırmak kolaylık sağlar. Ancak bu aşama amaç değil, bütünün yapısını ortaya çıkarmak için uygulanacak bir ara noktadır.

Her metnin bir içeriği, bir de biçimi vardır. İçeriği biçimden ayrı düşünmek mümkün değildir. Çünkü her ikisi bir arada metni oluşturmaktadır. Elbette inceleme sırasında bunları ayrı ayrı ele almak mümkündür. Ama maksat, bunların bütün içerisindeki yerlerini, metne yaptıkları katkıyı daha iyi belirleyebilmektir. Yoksa bir metindeki içeriği ve biçimi, paranın iki yüzü gibi, birbirinden ayırmak mümkün değildir. Burada sözü edilen “içerik” terimini konuyla, biçimi ise geleneksel şiir araçları olan vezin, kafiye gibi öğelerle karıştırmamak gerekir. *Konu* daha genel ve soyut nitelik taşıırken *içerik*, konunun metinde aldığı hal veya metne yansıyış şeklidir. Aynı şekilde, *biçim* de içeriği yansıtmak üzere yazarın başvurduğu her türlü düzenlemeye denir. Örnek olarak Kurtuluş Savaşı’nın bir konu olduğunu söyleyebiliriz. Kurtuluş Savaşı’nı işleyen pek çok romandan söz edebiliriz. Fakat bu romanların her birinde konu farklı bir şekilde işlenmiştir. Bu durumda ikisi de aynı konuyu, Kurtuluş Savaşı’nı işlemiş olan Kemal Tahir’in *Yorgun Savaşçı*’sı ile Tarık Buğra’nın *Küçük Ağa* romanının içeriğinin aynı olduğu söylenemez.

Biçim ve içerik arasında ilgi çekici ilişkiler vardır. Bu ilişkilerin metnin bütünlüğünden çıkan temel anlamın ışığında açıklanması gerekir. Edebî çözümleme bize içerik ile biçimi birleştiren bağları keşfetmek ve incelemek imkânı verir.

Metin çözümlemesi, edebî eserin, organik bir bütün olduğu düşüncesinden sapmadan, belli bir yöntemle bağlı olarak anlam, yapı, dil ve üslubunu oluşturan her türlü öğeyi ayrıntılı bir biçimde ele alıp inceleme, değerlendirme ve yorumlama işlemidir.

Metin Çözümleme Yöntemleri

Öncelikle birbirinden farklı metin okuma tutumları bulunduğunu belirtmek gerekir. 7. üniteye tanıtmaya çalıştığımız edebiyat kuramlarından birçoğunun, edebî metne belli bir bakış açısıyla yaklaşmakta oldukları görülmüştü. Bu bakış açıları aynı zamanda okurun metne yaklaşmasında bir dayanak noktası da oluşturmaktadır. Örneğin yansıtma kuramını benimseyen bir okur, edebî metinde neyin yansıtmakta olduğunu, dış dünyanın veya toplumun gözlemci gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik gibi anlayışlardan hangisini, nasıl yansıttığını araştırabilir. Metinlerarası kuramına dayanan bir okumada ise metindeki başka metinlerin izi sürülebilir.

Okurun metne yaklaşımındaki beklentinin belirlediği bu okuma tarzlarından belli başlıları şunlardır:

1. **Öznel/İzlenimci okuma:** Okur, yaygın bir okuma ve eleştiri tutumu olan bu tür yaklaşımda metindeki özelliklerden bir ya da birkaçını öne çıkararak tamamen kendi izlenimleri doğrultusunda aktarır. Beğeni, öznel bir nitelik taşıdığı için bu tür okumalarda, eleştirmenin zevkinin gelişmişliği, kültürünün genişliği metin hakkındaki görüşlerinin ilgi görmesine sebep olur. Ancak bu yaklaşım biçiminden nesnel, başkaları tarafından kabul edilip uygulanabilecek bir yöntem çıkmaz. Bu yüzden modern eleştiri yöntemleri arasında sayılmaz.
2. **Psikolojik okuma:** Psikoloji ve psikanaliz biliminin açıklama yöntemleri ve verileri ile metni açıklamaya çalışmaktır. Psikolojik okumanın üç ayrı biçimde metinlere uygulandığı görülür: Yazarın psikolojisini, okurun psikolojisini ve metindeki karakterlerin psikolojik özelliklerini incelemek. Bu inceleme, büyük ölçüde metnin tematik yönünü esas alır. Özellikle **Sigmund Freud**’un, Dostoyevski, Goethe ve Shakespeare üzerinde metinlerine dayanarak yaptığı çözümlemeler yazarı araştırmaya dönük yaklaşım için model oluşturmıştır. Öte yandan duygusal etki kuramında ve alımlama estetiğinde okurun eser karşısındaki psikolojik durumu ele alınmıştır. Bu konuda bir başka yaklaşım tarzı da özellikle anlatı türündeki eserlerde bulunan karakterlerin ruh çözümlemeleridir. Kurmaca metindeki insan psikolojisi ve davranışları bu yaklaşımda gerçek dünyadaki insan özellikleri ile karşılaştırılarak ele alınır.

Psikolojik okuma, üç ayrı biçimde metinlere uygulanır: Yazarın psikolojisini, okurun psikolojisini ve metindeki karakterlerin psikolojik özelliklerini incelemek.

Yazarın kişisel özellikleri dönüşüme uğrayarak esere yansır.

İdeolojik ve felsefî okuma, eleştirel okumanın bir türü olarak kabul edilebilir.

3. *Biyografik okuma*: Eserden hareketle yazarın hayatını, kişiliğini, dünya görüşünü belirlemeye çalışmak biyografik okuma tarzıdır. Metinde ele alınan temalar elbette yazarın kişiliği, dünya görüşü, varlığa bakış tarzı ile yakından ilgilidir. Ancak yazarın gerçek dünyadaki düşünceleri, alışkanlıkları, ruh durumu esere aynen yansımaz. Dolayısıyla her eser yazarını yansıtsa bile, bu yansıtma doğrudan ve nesnel bir dayanak olarak kabul edilecek kesinlikte değildir. Yazarın kişisel özellikleri dönüşüme uğrayarak esere akseder. Bununla birlikte yazar-eser ilişkisi her zaman ilgi çekmiş; metinden yola çıkan ve yazarın kişilik çözümlemesini yapmak isteyen çalışmalar, bir dönem ilgi görmüş okuma tarzlarının başında gelmektedir. Psikolojik okuma başlığı altında, yazarın psikolojisini eserden yola çıkarak anlamaya çalışmak da biyografik okumanın türleri arasındadır.
4. *Sosyolojik okuma*: Bilindiği gibi sosyoloji toplumsal yapıları, ilişkileri inceleyen bilim dalıdır. Bu incelemeler sırasında edebiyat eserleri de toplumu yansıtan belge olarak değerlendirilmiştir. Özellikle roman-hikâye ve tiyatro gibi türlerde toplumun âdetleri, ilişkileri az çok değişikliklerle birlikte görülebilir. Cumhuriyet öncesi Türk romanlarında ve tiyatro eserlerinde görücü usûlüyle evlilik konusunun sıkça işlenmesi aynı zamanda toplumsal bir durumun edebiyata yansımasıdır.
5. *İdeolojik ve felsefî okuma*: Bu tarz okuma tavrı, belli bir ideolojinin ve/veya felsefî görüşün tezleri referans alınarak metne yaklaşmaktır. Bu okuma biçiminde metni anlamak veya açıklamaktan çok belli bir görüşün ışığında değerlendirmek, hatta yargılamak söz konusudur. Bu yönüyle eleştirel okumanın bir türü olarak kabul edilebilir.
6. *Eleştirel Okuma*: Bu okuma tarzına kuralcı okuma demek de mümkündür. Metnin dışından kaynaklanan kurallar ve metni oluşturan bütünün ortaya koyduğu özellikler ölçü alınarak metin eleştirel bir yaklaşımla yorumlanır. Geleneksel edebiyat türlerinin alışılmış, kabul görmüş kuralları, edebiyat akımlarının genel ilkeleri, ideolojik tutum, toplumsal değerler dış yaklaşımın; dil bilgisi kuralları, edebî sanat ve tekniklerin uygulanması, metnin tutarlılığı gibi faktörler ise iç yaklaşımın dayanak noktalarını oluşturur.
7. *Teknik okuma*: Bir edebiyat eserini belirli bir yöntemle, edebiyat biliminin verilerini kullanarak sistemli bir biçimde okumaktır. Psikolojik, sosyolojik, arketipçi okumalar gibi metin çözümleme de teknik okuma yöntemlerinden birisidir.

Burada belirttiğimiz okuma yol ve yöntemlerinin dışında da metne yaklaşım biçimleri mümkündür. Çünkü incelemeye konu olan her metnin biricik olduğu varsayımından hareketle, nasıl ki bir metin yazarın bir defaya mahsus, çok özel bir ürünü ise, okurun metinle ilişkisi de her defasında az veya çok değişen yaklaşımlara ihtiyaç gösterebilir. Bundan dolayı aşağıda göstereceğimiz çözümleme yöntemi genel geçer, her metne kesin ve değişmez bir biçimde uygulanabilecek mutlak bir reçete değildir. Metni anlamada bir yol gösterici niteliği bulunan; fakat farklı metinler için kimi ayarlamaları gerektiren bir soyut şablondur. Bu şablon ancak uygulamacının dikkati, uygulanacak metnin niteliği çerçevesinde değer kazanabilir.

Bir edebiyat eserini belirli bir yöntemle, edebiyat biliminin verilerini kullanarak sistemli bir biçimde okumaya *teknik okuma* denir.

Metin Çözümlemesinin Aşamaları

Metin Dışı Verilerin Belirlenmesi ve Elde Edilmesi

1. Yazar hakkındaki bilgilerin toplanması. Metnin çözümülenmesinde ihtiyatla kullanılması gereken dış verilerin başında yazarla ilgili bilgiler gelir. Büyük ölçüde değişime uğrayarak metne aktarılmış olan yazarın yaşadığı çevre, hayatındaki deneyimler, dünya görüşü, ruhsal ve fiziksel özellikleri, yaşadığı dönem ve dönemin sorunları, olayları; bağlandığı veya karşı olduğu edebiyat akımları, edebiyat görüşü, edebiyat çevreleri metni anlamakta inceleme-ciye yardımcı olabilir. Bu bilgiler metnin gerekleri bağlamında, metni çözümlemelerken işe yarayıp yaramayacağına göre değerlendirilmelidir.
2. Metnin üretildiği dönemin toplumsal, siyasal özellikleri. Bu bilgiler derlenmeli ve metne katkısı olup olmayacağı değerlendirilmelidir.
3. Metnin kimliği; yayın yeri ve zamanı vb. bilgilerin belirlenmesi. Böylece metnin incelemeye alacağımız kopyasının başka baskılarla olası farklılığı ve çözümlememizin metinle kontrol edilmesi olanağı ortaya konmuş olur.
4. Metinde uygulamak istediğimiz okuma yöntemini belirlemek ve bu yöntemin teorik yapısı ile uygulama biçimleri konusundaki birikimimizi artırmak.

Yazarla ilgili bilgiler, metnin çözümlemesinde ihtiyatla kullanılması gereken dış verilerin başında gelir.

Biçim Çözümlemesi ve İçerik Çözümlemesinde Dikkat Edilmesi Gereken Noktalar

Biçim Çözümlemesi: Biçim, yazarın düşünce ve temleri, yani içeriği ifade etmek amacıyla kullandığı yöntem ve tekniklerin bütünüdür. Bir metinde biçimi oluşturan başlıca öğeler şunlardır:

1. Metnin türü: Bir yazı biçiminin genel niteliklerini seçtiği türden alır. Bu durumda türün biçim özellikleri, aynı zamanda yazının biçim özellikleridir.
2. Yazarın kullandığı söz varlığı.
3. Sözcüklerin kavram alanları, yerdeşlikler (isotopi).
4. Fiil çekimi, kip ve zamanların kullanımı.
5. Dil düzeyi.
6. Söz dizimi özellikleri.
7. Cümle türleri.
8. Tonalite.
9. Ritim, armoni, âhenk öğeleri.
10. Noktalama.
11. Metnin yapısı.
12. Edebî sanatlar.
13. Kelime alanları.

Biçim, metindeki duygu ve düşünce öğelerinin aktarılmasını sağlayan her türlü yöntem ve tekniktir.

Yerdeşlik (isotopi), sözcüğün metinde ifade ve anlam olarak tekrarlanması demektir.

Biçim incelemesi, aslında bir üslup araştırmasıdır. Bir metnin biçimini incelemek, yazarın üslubunu incelemek demektir. *Üslup* yazış tarzıdır, içeriğin biçime dönüşmesidir. Bu ise metnin temel anlamına, hakikî anlamına biçimden doğan çağrışımsal anlamlar ilave etmek demektir. Verilen mesajın ayrıca bir estetik değer kazanmasıdır. Aynı düşünce veya duygu farklı biçimlerde ifade edilebilir.

Üslup yazış tarzıdır, içeriğin biçime dönüşmesidir.

İçerik Çözümlemesi: Yazarın metinde geliştirdiği duygu, düşünce ve temlerin araştırılmasıdır. Bir metinde içeriği oluşturan başlıca öğeler şunlardır:

1. Metnin konusu.
2. Temel ve yardımcı fikirler.
3. Başlıca imgeler (semboller, arketipler, stereotipler).

4. Bir edebî akıma bağlı estetik ve ideolojik tercihler.
5. Yazarın niyeti.

Metnin Türünün Belirlenmesi

Metnin ait olduğu edebiyat türünün ve bu türün geleneksel özelliklerinin belirlenmesi, metnin incelenmesinde seçilecek yaklaşım için önemlidir. Bir şiir metninin özellikleri ve incelenme biçimi ile öykü metninkini aynı olmayacaktır. Bu, aynı zamanda metnin, dahil olduğu türün özelliklerine göre uyum ya da sapma gösterip göstermediğini tespit ve metni değerlendirirken yardımcı olacaktır.

Metin çözümleme uygulaması daha çok şiir ve roman-hikâye türlerindeki metinler üzerinde yoğunlaşmış görünüyor. Bununla birlikte tiyatro, deneme, fıkra vb. türler üzerinde de çözümleme çalışması yapmak mümkündür. Şimdi, edebî türlere göre çözümleme yapmanın belli başlı noktalarını ortaya koyabiliriz.

Türlere Göre Metin Çözümlemesi

Şiir

Yaygın şiir inceleme tarzı metni içerik, biçim, dil-üslup özellikleri bakımından ele almaktır. Burada önerilecek çözümleme yöntemi, biçim ve içerik öğelerinden başka, bunların birbiriyle ilişkisinin inceleneceği yapı başlıklarından oluşuyor.

A. Biçimsel tespitler:

1. Şiirin dış yapı özelliklerinin belirlenmesi: Nazım şekli, nazım birimi, vezin, kafiye vb. öğelerin tespit edilmesi.
2. Âhenk oluşturan öğelerin, her türlü biçimsel yinelemenin (kafiye, iç ses, aliterasyon, assonans vb.) düzeni ve metindeki işlevinin araştırılması.
3. Biçimsel düzeydeki koşut yapıların belirlenmesi.
4. Sapmaların belirlenmesi. Konuşma dili özelliklerinden, edebî türün bilinen özelliklerinden vb. ayrı, özel kullanımların tespiti.
5. Yineleme, koşutluk ve sapma teknikleriyle oluşturulan kelime istiflerinin, çağrışımların, simetrik yapı öğelerinin belirlenmesi.
6. Edebî sanatların araştırılması.
7. İmgeleştirme ve metafor kullanımlarının metindeki konumu ve biçiminin belirlenmesi.
8. Üslup özellikleri. Bir yazarın üslubu özellikle kelime seçimi ve söz diziminde yaptığı tasarruflarla ortaya çıkar. Bu yüzden söz dizimi özelliklerinin, cümlelerin dize, beyit, bent ve diğer nazım birimleri ile ilişkilerinin gösterilmesi ve söz varlığının belirlenmesi özel bir önem taşır.
9. Metnin tonalitesinin belirlenmesi. Yazar herhangi bir konuyu farklı tondaki söyleyişler ile farklı biçimlerde esere dönüştürebilir. Metnin lirik, didaktik, ironik vb. olarak benimsenmiş dil kullanımlarının belirlenmesi bu konuyu açıklığa kavuşturur.

B. İçerikle ilgili tespitler

1. Konunun belirlenmesi. Aşk, ölüm, ayrılık vb. ana konular ve bunların metne özgü değerlendirilişi.
2. Konunun içeriğe dönüştürülmesinde seçilen araçlar. Tema ve temanın geliştirilmesi için kullanılan araçlar (figürler, motifler) çözümlemeciyi konuya götüren ip uçlarıdır.
3. Düşünce ve duygu öğeleri.

Metnin türü ve inceleme yönteminin belirlenmesi, metin çözümlemesinin ilk temel aşamalarını oluşturur.

C. *Yapı ile ilgili tespitler:*

1. Biçim ve içerik öğelerinin birbiriyle ilişkisi. Biçim öğelerinin diğer biçimsel öğelerle uyumu, zıtlığı ve dönüşümlü kullanılışının belirlenmesi. Biçim öğelerinin içerik faktörleriyle ilişkisi.
2. Bütün-parça ilişkisinin açıklanması. Parçaların bütüne yaptığı katkı ve işlevlerinin gösterilmesi.

Anlatı (Roman-Hikâye) Metinlerinin Çözümlemesi

“Anlatma esasına bağlı” veya “tahkiyeli türler” olarak da adlandırılan roman ve hikâye türlerinin şiirden farkı, kurmaca bir dünya içerisindeki olay, durum ve olguların dönüşümlü bir biçimde düzenlenerek anlatılmasıdır. Bu özelliği onun şiirde kullanılan ses ve âhenk öğelerine, söz ve anlam sanatlarına değil; kurmaca dünyanın elamanları olan, kişi, olay, zaman, mekân ve anlatıcı gibi öğelere dayanmasını gerekli kılar. Böylece yapı, bu türlerin ana öğeleri olan bu beş etken ile anlatım tarzı adını alan hikâye etme, tasvir, gösterme, diyalog, iç çözümleme, bilinç akımı, montaj, leitmotiv gibi tekniklerin kullanılmasından oluşur. Çözümleme çalışmasında üzerinde durulması gereken bir başka nokta bu türlerin karakteristiği olan neden-sonuç ilişkisidir. Bu yüzden bu türlerin başarılı metinlerinde nedensel açıklaması yapılamayacak herhangi bir birim bulunmaz.

A. *Biçimsel özellikler:*

1. Metinde hikâye etme, olay anlatma bölümleriyle tasvirlerin art arda sıralanışına ve bunlar arasındaki ilişkiye dikkat etmek gerekir: Tasvirlerin, diyalogların, aksiyonun olayların gelişmesindeki düzenlenişi nasıldır ve katkısı nedir sorularının cevabı aranmalıdır.
2. Anlatımın, yani hikâye ediş tarzının anlatılan olaya bir şey katıp katmadığı, ek bir anlam verip vermediği araştırılmalıdır. Hikâye ediş tarzı (narration, öyküleme), anlatılan şeyi daha anlamlı veya etkileyici kılmalıdır.
3. Olayların içinde geçtiği zaman ve mekân öğeleri, olay örgüsü ve kişilerin özelliklerine nedensel bağlarla bağlı mı? Yoksa bir süs ögesi gibi mi durmaktadır? Zaman, mekân öğeleri metinde ne derecede işlevsel bir yer tutuyor? Zaman ögesinin kullanımında kozmik zaman, aktüel zaman, olay zamanı gibi ayrıntılar bütünle uyumlu mu? Mekân iç ve dış mekân olarak ayrıca ele alınmalı ve bunların özellikleri tespit edilmelidir.
4. Hikâye kahramanlarının olayların içindeki rolleri nelerdir? Hikâyenin kişileri, ana karakterler, yardımcı-engelleyici tipler biçiminde sınıflandırılmalı; özellikle merkezî karakterler tahlil edilmelidir. Her anlatı, en az bir kişinin başından geçen olayların hikâyesini anlatır. O halde olay örgüsü ile kişilerdeki değişimin nasıl geliştiği, yazarın bu iki öğe arasındaki bağı kurmadaki başarısı belirlenmelidir.
5. Yazar tarafından hangi anlatım teknikleri tercih edilmiştir? Bu tercihlerin romana katkısı ne şekilde olmuştur?
6. Anlatıcı ve bakış açısı öğelerinin tespiti. Şiir metinlerinde şair, düşünce ağırlıklı yazılarda yazar, metni anlatan kişi olduğu halde, roman veya hikâye bize yazarın doğrudan doğruya hitap ettiği metinler değildir. Yazarın dışında öyküyü bize anlatan kurmaca bir anlatıcı söz konusudur. Anlatıcı, aynı zamanda bakış açısı kavramını da temsil eder. Bakış açısı, olayların okuyucuya kimin gözünden anlatıldığının cevabıdır. Buna göre üç tür bakış açısı ve anlatıcı vardır: *Hâkim bakış açısı ve anlatıcı*, her şeyi bilen anlatıcıdır. Bu, yazar-anlatıcı şeklinde de adlandırılır. *Gözlemci bakış açısı ve anlatıcı* ise

narration (tahkiye, öyküleme): Bir olayı anlatmadaki düzen, anlatış düzeni.

romanın ögelerine karşı tarafsız ve hâkim bakış açısına göre daha sınırlı bilgiye sahip bir anlatıcının ifadesidir. *Kabraman bakış açısı ve anlatıcı* ise romanın içindeki karakterlerden biri tarafından temsil edilir. Romanın içindeki olay ve durumlar konusunda en az bilgi sahibi olan anlatıcı budur. Yazar isterse bu bakış açılarından birini tercih edebileceği gibi birkaçını birden, dönüşümlü olarak da kullanabilir. Bu tür bir kullanım metne dinamizm kazandırır. Çözümleyici, bu bakış açılarından hangisinin veya hangilerinin tercih edildiğini saptamalı, bu tercihin anlatıma ne kattığını araştırmalıdır.

7. Metnin üslubunun belirlenmesi. Cümle tipleri, noktalama işaretleri, kelime seçimi ve söz varlığı vb. ögelerin belirlenmesi.

B. İçerikle ilgili tespitler

1. Metnin konusu nedir?
2. Konu hangi figürler, temler ve kavramlarla edebî metne dönüştürülmüştür?
3. Temel ve yardımcı düşünceler nelerdir?
4. Yazarın niyeti hangi biçimsel ögelerle, nasıl yansıtılmıştır?
5. Metnin tezi nedir?

Düşünce Aktarma Yazıları: Deneme, Fıkra, Makale vb.

1. Temin tespiti: Metinde söz konusu edilen nedir? Metin neden söz ediyor?
2. Metin hangi tezi ya da tezleri savunuyor? Tez açıkça ortaya konularak mı, yoksa dolaylı yoldan mı aktarılmaktadır?
3. Tezin aktarılmasında yararlanılan deliller nelerdir? Karşıt teze/tezlere yer ve rilmış midir? Verilmişse hangi delille çürütülmüş? Deliller ikna edici güçte midir? Öyleyse veya değilse neden?
4. Fikirler hangi örneklerle açıklanmış? Örnekler delil olarak kullanılmış mı?
5. Fikirler birbirine mantıksal bağlarla bağlanmış mıdır?
6. Metnin her paragrafı bir düşünce adımı mı uygun düşüyor?
7. Nasıl bir anlatım düzeni seçilmiş? Fikirler hangi düzende ortaya konulmuş? Nasıl bir akıl yürütme sırası uygulanmış?: Tümdengelim, tümevarım, diyalektik, analogik vb.
8. Kullanılan terimler, söz dizimi özellikleri, yararlanılan edebî sanatlar.
9. Yazıda hangi tonalite kullanılmıştır: İronik mi, polemik mi?

Burada sunduğumuz metin çözümleme planının tam ve eksiksiz olduğu elbette düşünülmemelidir. Metin tipleri ve türleri çok çeşitlidir ve bunların her biri kendisine özgü geniş, ayrıntılı çözümleme planları gerektirir. Ayrıca her metne burada verilen soruların tamamını yöneltmek gerekemeyebileceği gibi, metnin niteliğine göre yeni sorular sormak da gerekebilir. Buradaki planda gösterilen maddelelerin bazıları, incelemek istediğimiz metin için katkı yapıcı nitelikte olmayabilir. Bu durumda metnin değerlendirilmesi aşamasında onlardan uzun uzun söz etmeye gerek yoktur. Bu, çözümlemecinin metnin niteliğine göre karar verebileceği bir durumdur.

Metnin çözümlenebilmesi için yöntemli olarak okunması ve iyi anlaşılması şarttır. Bir metni okumak, oradaki yeni bilgileri ve bu bilgilerin düzenleniş şeklini metne bağlı kalarak bir bütün halinde kavramak demektir. Okurken kelimeleri ve cümleleri anlamak, çok defa metni anlamak manasına gelmez. Metinde cümleler, tutarlı bir bütün oluşturur ve açık ya da kapalı bir biçimde birbirlerine bağlanır. Bir metni, metin yapan verilen bilgiler değil, bu bilgiler arasında kurulan bağlardır. Bir metni anlamak, öncelikle bu bağları kavramaktır. İyi bir okuma, bu ilişkilerin doğru ve eksiksiz bir şekilde anlaşılması anlamına gelir.

Analojik: Benzeşmeye, örneksemeye dayalı.

Özet



Metin ve edebî metin terimini tanıyabilmek.

Metin, sözcükleri ve cümleleri belli bir amaç için, belli bir bilinçle belirli bir düzen içerisinde, organik bütünlük sağlayacak şekilde yazılan yazıdır. Metin aynı zamanda üzerinde inceleme, çeviri vb. çalışmalar yapılan asıl eser anlamı taşımaktadır. *Edebî metin* ise bir duygu, düşünce veya olayın estetik amaçlı olarak aktarılması maksadıyla dil malzemesinin bir bütünlük içerisinde düzenlenmesidir.



Edebî metnin niteliklerini değerlendirebilmek.

Edebî metin, dili iletişim amacından çok estetik bir nesne oluşturmak üzere kullanır. Edebî metinlerde sanatlı ve çok anlamlı bir dil kullanımı söz konusudur. Bu yüzden bu tür metinlerin biçim özellikleri, içerikten daha önemlidir.



Metnin edebiyattaki yerini açıklayabilmek.

Metin, edebiyat sanatı ve biliminin temel nesnesidir. Yazar, okur ve edebiyatı oluşturan öteki bütün faktörler metinde birleşir ve metne göre konumlanır.



Metin türlerini çözümleyebilmek.

Metin çözümlemesi, bir eseri nesnel veri ve yöntemlerle, parça-bütün ilişkisi bağlamında incelemek ve anlamaya çalışmaktır. Metin çözümlemesi, şerh ve yorumdan geniş, eleştiriden daha dar kapsamlı bir çalışma şeklidir.

Metin çözümlemesinde uygun başlangıç, metnin içinde bulunduğu edebî türün özellikleri ile uygulanması gereken yöntemin belirlenmesidir. Her metin dahil olduğu türün özelliklerine göre çözümlenebilir.

Şiir, anlatmaya dayalı türler (hikâye-roman), göstermeye dayalı tür (tiyatro), düşünce aktarma amaçlı türler (deneme, fıkra, makale vb.) gibi türler en başta dil kullanma özellikleri, düşünceyi sunma tarzları gibi farklılıklar taşırlar. Dolayısıyla yapı özellikleri tamamıyla birbirinden farklıdır.



Metin okumadaki farklı yaklaşımları tanıyabilmek.

Metin okuma yöntemleri ise metinlere yaklaşım tarzlarına göre değişir.



Metin çözümleme yöntemlerini açıklayabilmek.

Metin çözümleme türün ve yöntemin belirlediği bir yaklaşımla parçadan bütüne giden, parçaların özelliklerini, birbiriyle ve bütünlü ilişkilerini araştırarak, bütüncül bir sonuca ulaşmaktır.

Kendimizi Sınayalım

1. Metin kavramının **en önemli** özelliği, aşağıdakilerden hangisidir?

- a. El yazısı olması
- b. Basılmış olması
- c. Yapısının sağlam olması
- d. Bütünlük taşıması
- e. Konusunun tarihî olması

2. Aşağıdakilerden hangisi edebî metinlerin özelliklerinden biri **değildir**?

- a. Estetik amaç taşıması
- b. Sanatlı olması
- c. İçeriğin biçimden daha önemli olması
- d. Biçimin içerikten daha önemli olması
- e. Bilgi vermesi

3. Metin çözümlemesinin edebiyat bilimi açısından önemi aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Yazar ve okurdan başlayarak bütün edebiyat elementlerinin metne dayanması
- b. Yazarın özel hayatının metinde görülebilmesi
- c. Okurun metinden yeni bilgiler edinmesi
- d. Edebiyat tarihçilerinin metne değer vermesi
- e. Metnin bir dil sanatı olması

4. Aşağıdakilerden hangisi modern metin çözümleme yöntemlerinden biri **değildir**?

- a. Psikolojik okuma
- b. Sosyolojik okuma
- c. Eleştirel okuma
- d. Teknik okuma
- e. İzlenimci okuma

5. Çözümleme yöntemleri uygulanırken farklı türlerdeki metinlerin hangi ortak noktada birleştikleri düşünülür?

- a. Dili organik bütünlük amacıyla kullanımında
- b. Fikir verici olmalarında
- c. Kurmaca bir dünya sunmalarında
- d. Edebî sanatlara başvurmalarında
- e. Tezli olmalarında

6. Bütün metinlerin ortak noktası aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Bir iletişim aracı olan dili kullanmalarındır.
- b. Bir iletişim aracı olan anlatıyı kullanmalarındır.
- c. Dili fikir verici bir malzeme olarak görmeleridir.
- d. Tezli ve organik olmalarındır.
- e. Dili kurmaca bir dünya olarak sunmalarındır.

7. Edebî metinde, dil **öncelikle** hangi amaçla kullanılır?

- a. Estetik
- b. İletişim
- c. Fikir verme
- d. Bildiri sunma
- e. Psikolojik

8. Her metin kaç ögeye sahiptir?

- a. Biçim ve içerikten oluşan iki ayrı ögeye sahiptir.
- b. Biçim, içerik ve özden oluşan üç ayrı ögeye sahiptir.
- c. İçerik ve özden oluşan iki ayrı ögeye sahiptir.
- d. Tez ve içerikten oluşan iki ayrı ögeye sahiptir.
- e. Biçim, tez, öz ve içerikten oluşan dört ayrı ögeye sahiptir.

9. Metin çözümlemesinin amacı aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Bütünü incelemek
- b. Parçaları incelemek
- c. Bütünü parçalara ayırmak.
- d. Parçaları kavramak
- e. Sistemi kavramak

10. Bir edebiyat eserini belirli bir yöntemle, edebiyat biliminin verilerini kullanarak sistemli bir biçimde okumaya ne ad verilir?

- a. Teknik okuma
- b. Özel okuma
- c. Genel okuma
- d. Eleştirel okuma
- e. Felsefi okuma

Okuma Parçası

Soyut Görüntü: Şiirde soyut görüntü, en genelde imge ve simgelere dayalı olarak gerçekleştirilir. Dilin bilinen temel, asıl ve birinci karşılıklarının yan anlamlarının dışında başka şeyleri çağrıştırmaları ve hayalimizde bilinen anlamlarından başka anlamlar canlandırmasıdır. Söz varlıklarının temel anlamları, yan anlamları ve çağrışımsal anlamları vardır. Soyut görüntü, bu çağrışımsal anlam boyutunu oluşturur. Soyut görüntü kendi içinde şu öğeleri içermektedir:

- **İmge:** Şiirin en temel unsurlarından birisi imge üretmedir. Bu bağlamda dilin söz, anlam ve heyecan sanatlarından yararlanılarak okuyucunun gözü önünde hayali görüntüler oluşturulur. Bunun klâsik Türk edebiyatındaki adı “mazmun”, yeni Türk edebiyatındaki adı da “imge”dir. *Mazmun*, beytin tamamında şair tarafından hedeflenen mana, şiirin arka plânında gizlenen anlamdır. Mazmun, düşüncenin zekâyâ dayalı olarak beytin içinde gizlenmiş hali, inanç, din, efsane, örf, gelenek, kültür ve yaşama biçiminin göndermeli olarak kodlanması ve klâsikleşmiş, kalıplaşmış, ortak teşbihler sistemidir.

Mazmun, aynı kültürel havayı teneffüs eden, aynı inanca sahip, aynı malzemeyi, aynı sabit kurallar içinde kullanan şairlerin ortak mecazlarıyla örülen ve kalıplaşan bir şeydir. Bir anlamda kolektif, genel, ortak mecazlara dayanır. *İmge* ise farklı dünya görüşlerine sahip, farklı kültürel havaları soluyan, farklı yapı ve malzemeyle çalışan modern zamanlarda farklı adacıkların mensubu olan şairlerin bireysel, yeni, özgün mecazlarıyla kurulur.

İmgenin Batı dillerinde “image”, “imagination”, “imagine” gibi karşılıkları var. Türkçede ise şu karşılık ve ifadeler de kullanılmıştır: İmgelem, hayal, hayal gücü, tahayyül, mahayyile, resim, timsâl, sûret, sûret-i hayâliyye (hayalî resim ve görüntü), sûret-i zihniyye (zihinsel resim), sûret-i mahsûsa (özel bir resim ve görüntü), sûret-i akliyye (akılla oluşturulan bir resim), sûret-i ihsâs (hissettirme görüntüsü), bir şeyin veya bir kimsenin kavranışı, görsel çağrışım ve benzetme. Soyut görüntü oluşturma en belirgin karşılığı olan imge, içeriği etkili bir biçimde sunma tekniklerinden biridir. Bilim adamı, bulduklarını kavramlarla, terimlerle kanıtlamaya, filozof önermelerle, kıyaslarla yorumlamaya, şair de imgelerle göstermeye, sergilemeye çalışır.

En genel anlamıyla imge, dinleyici ya da okuyucunun zihninde oluşturulan, üretilen ve çizilen görüntü ve duygulardır. Okuyucunun gözünde özgün çarpıcı görüntüler oluşturmaktadır. Şairin dış dünyadan gözlem-

leyerek, izleyerek, hissederek, bizzat yaşayarak elde ettiği algıların zihninde, hayal dünyasında anlamlı bir bütüne kavuşarak uyumlu bir görüntü oluşturmaktır. Görüleni görünen özelliklerinden soyutlayarak, onları bir kenara iterek bambaşka bir biçime dönüştürerek sunma biçimidir.

İmge, dilin açık ve kesin tanımlama, adlandırma, gösterme ve belirtme özeliğinden öte benzerlikler ve çağrışımlar yoluyla duygu, düşünce, hayal ve heyecanlarımızı karşılayacak şekilde ifade imkânlarının genişlemesini sağlar.

İmge oluşturma, dış dünyadan seçtiğimiz kimi nesnelerle zihnimizde soyut olarak anlamlı bir görüntüye dönüştürme demektir. İmge üretme, güçlü bir sezgi gücüne bağlıdır. İmge, dış gerçeği aynen değil, tasarlanan gerçeği vermektir. Dış dünyada somut bir nesnenin karşılığı olmayan imgenin nesnel bir karşılığı yoktur. Ancak bazı nesneleri, bazı olguları ve olayları çağrıştıracaktır.

İmge ile hayal birbirine çok yakındır. *Hayal*, tasavvuru mümkün olan göstergelerdir. Hayal, dış dünyanın dil vasıtasıyla kafamızda soyut görüntüler halinde uyanmasıdır. Hayal, dış dünyadaki tabiattaki varlıkların ve eşyaların sözler aracılığıyla insan zihninde uyanan görüntüleridir. Hayal, gerçekçi ve makûl olduğu ölçüde inandırıcı ve etkili olur. Şiir, büyük oranda okuyucunun gözü önünde güzel, etkili ve parlak hayaller uyandırma sanatıdır. Birer aracı olan kelime ve cümleler bize varlık, olay ve olguların gerçeğini değil dolaylı olarak işaret ettikleri hayallerini verirler. Hayaller, ince ve özgün olmalıdır. Şair, kullanıla kullanıla iyice harcılaştırmış, çağrışım ve etki değerini yitirmiş olan eskimiş imgeler tekrarlamaktan kaçınıp yeni ve özgün imgeler üretmelidir.

İmge, salt bir süs ve şekilden mi ibaret yoksa şairin iç dünyasına, ruhsal durumuna ve düşüncesine karşılık gelen bir şey mi?

İmge oluştururken benzetme, istiare gibi sanatlardan yararlanır.

İmgenin oluşum aşamaları şunlardır:

1. Şair dış dünyayı gözlemler,
2. Zekâsı ve sezgi gücüyle gözlemlediği unsurlardan bir seçme yapar,
3. Bilincinde, şair duyarlığında bunlar arasında değişik ilişkiler ve bağlantılar kurar,
4. İlginç gelebilecek anlamlı, hayret ve hayranlık uyandırıcı soyut bir görüntü elde eder,

5. Bu özgün görüntüyü dile döker.

İmgenin özgün olması gerekir. Daha önce tekrarlanıp duran imgelerin biraz değişiklikle yeniden tekrarlanması şair için bir zaafur. Şairin gücü zengin ve özgün imge üretebilmesiyle ölçülür. İmge oluştururken başvurulan yollardan bazıları şunlardır:

-Benzetme: Teşbih sanatı. Varlıklar ve kavramlar arası benzer ilgileri dile getirmek. Benzetmenin gerçekleştirilmesi için 4 temel ögenin olması gerekir: 1. Benzetilen (müşebbeh). Asıl unsur olup bir şeye benzeyendir. Zayıf özelliklere sahiptir. 2. Benzetmelik (müşebbehünbîh). Benzetmede kendisinden yararlanılan, yani kedisine benzetilen daha güçlü ve yüksek özelliklere ve niteliklere sahip olan şeydir. 3. Benzetme yönü (vech-i şebah, maksad-ı teşbih). Benzetilen ile benzetmelik arasında bazı bakımlardan benzerlik vardır. Birbirlerine benzeyen varlıkların hangi bakımdan benzediği hususu. Biçim, renk, tat, kuvvet vs. 4. Benzetme edatı (edâtü teşbîh, vâsıta-i teşbîh). Gibi, sanki, güya, tıpkı, nitekim, âdetâ, benzer gibi edatlar ya da bu görevdeki kelimeler benzerlik ilgisi kurar. Benzetmede bu 4 temel ögenin tamamı kullanılmayabilir; bazıları kullanılarak da benzetme yapılabilir. Edip Cansever, "Mendilimde Kan Sesleri" şiirinde benzetme sanatına dayalı olarak insanın kişiliğinin yaşadığı fiziksel çevresi tarafından biçimlenmesi imgesine yer veriyor:

İnsan yaşadığı yere benzer
O yerin suyuna, o yerin toprağına benzer
Suyunda yüzen balığa
Toprağını iten çiçeğe

-Eğretileme: (Yun. Metaphora) İstiare sanatı. Bir yerden bir yere götürmek. Bir şeyi aradaki benzerlik ilgelerinden dolayı başka bir şeyin adıyla anma. Tabiatla bulunan bazı varlıklar ve canlıların isimleri, değişik özellikleri insanların bazı özelliklerini karşılamak üzere ödünç alınır ve insanın dikkat çekilmek istenen özelliği başka varlıkların özellikleri zikredilerek belirtilir ki bu etkiyi kuvvetlendiren edebî bir sanattır. İstiare sadece insanla diğer varlıklar arası bir benzerlik ilişkisine dayanmaz aynı zamanda varlıklar arası ilişkilere de dayanır.

Örnek: Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Sanat" şiirinden:

Sen raksına dalarken için titrer derinden
Çiçekli bir sahnede bir beyaz kelebeğin

Bu mısraları okunca gözümün önünde, sahnede bir balerini gösteri yaparken kendinden geçmişçesine hayranlıkla izleyen, kendi millî sanat değerleri yerine salt Batı sanat ve kültürüne hayran olan, millî duyarlılıktan yoksun bir kişinin bu zavallı ve acınası hali canlanıyor. Bu imgenin oluşmasında bir balerinin beyaz bir kelebe-

ğe benzetilmesi istiaresi önemli rol oynuyor.

Bir başka örnek: Cemal Süreya, "Mola" şiirinde kartal istiaresinden yola çıkarak gözümüzün önüne kartala ait özelliklere sahip bir düşman imgesi canlandırıyor:

Kartallar dolanıyor generalim
Kartallar dolanır da dolanmaz da
Kaç tane vurmuşum Mütarekede

-Kişileştirme: Personification. Teşhis sanatı. İnsana ait bazı özellikler, tavırlar diğer varlıklara yansıtılarak, cansız varlıklar ya da canlılar insan gibi düşünülür.

Örnek: Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar" şiirinden:

Kaldırımlar, ısırap çekenlerin annesi;
Kaldırımlar, içimde yaşamış bir insandır.
Kaldırımlar, duyulur sükûn içinde sesi,
Kaldırımlar, içimde uzayan bir lisandır.

Bir başka örnek: Sezai Karakoç'un, "Leyla ile Mecnun" şiirinde atlara insana özgü bir özellik olan rüya gördürülür:

Atlar kışneyip eşindi mi yerlerinde
Derler: Mecnunu düşünde mi görmüş bu at ne

-Mecaz-ı Mürsel: Benzetme amacı olmadan bir sözü gerçek anlamının dışında mecazî anlamda, başka bir anlamda kullanmak. Bir şeyin parçasını söyleyip bütünü ya da bütünü söyleyip parçasını, özeli söyleyip geneli veya geneli zikredip özeli, nedenini söyleyip sonucu ya da sonucu söyleyip nedenini kastetmek gibi durumlar hep mecaz-ı mürseldir. Deyimlerin çoğu bu sanatı içerir.

Örnek: Özdemir Asaf'ın "AAAAAA" şiiri:
Senin birinci mutluluğun güzellik.
Senin ikinci mutluluğun güzellik.

Senin üçüncü mutluluğun güzellik.
Senin dördüncü mutluluğunu özledik.

Yeter gözlere verdiğin anlamsız sergi.
Ölümün kapısına yöneldik.

Bu şiiri okuyunca gözümün önünde salt süslenmeye, güzel giyinmeye dayalı biçimsel, biyolojik ve fiziksel bir güzellikle mutlu olan, bunun dışında başka bir kaygısı ve değeri olmayan, kendini insanların gözlerinin önünde bir sergi gibi sunmaktan hoşlanan bir kız görüntüsü canlanıyor. Dolayısıyla bu şiirde "güzel görünmekten başka kaygısı olmayan kız" imgesi vardır.

Başka bir örnek: Yahya Kemal'in "Sefer" şiirinden:

Hâkân-ı Rûm leşkeri yaklaştığın görüp
İrân gerektirir ağlasa baht-ı siyâhına

Burada "İran", o ülkede yaşayan halkın yerine kullanılmıştır.

-Karşıtlığa Dayalı İmge Üretme: Sunulan imgenin görüntüdeki eğreti özelliği, etiketi ile özdeki, iç mahiyet-

teki gerçek özelliği arasındaki karşıtlığı, tezdâdî nazara verip bunu hissettirerek yapılan imgelem. Örnek: Mehmet Âkif'in "İstiklâl Marşı"ndan:

Ulusun, korkma! Nasıl böyle bir imanı boğar
Medeniyet dediğin tek dişi kalmış canavar?

Bu iki mısrayı okuyunca gözümün önünde şu iki imge canlanıyor: Kendini bütün dünyaya medenî olarak sunan, kendine böyle bir etiket yapıştıran; gerçekte ise vahşî bir canavara benzeyen emperyalist, sömürgeci ve işgalci Batı, eski gücünü kaybetmiştir. O, tek bir dişi kalmış, böğürüp duran, köpek gibi uluyan, saldırgan bir canavardır. Görüldüğü gibi Batının görüntüde medenî, gerçekte ise vahşî oluşu arasındaki karşıtlığa dayalı olarak bir imge üretilmiştir.

Kaynakça: Roger Caillois, *"İmgenin Yeri", Varlık, 1.3.1966, S.665*; Emin Özdemir, *"İmge", Sanat Olayı, S.11, s.82*; Hakan Arslanbenzer, *"İmgenin Ölümü", Akit, 26.4.1998*; Tuğrul Tanyol, *Gösteri, Ağustos 1985, S.57, s.26*; Tuğrul Tanyol, *Gösteri, Ocak 1986, s.62, s.20*; Erdoğan Alkan, *"İmge", Şiir Sanatı, İstanbul 1995, s.548*.

-Simge: Simge, "sembol", "tımsal" demektir. "temsîlî teşbih" ve "temsîlî istiare"ler de aşağı yukarı birer simge'dir. Simge oluşturma, şeyler, unsurlar, varlıklar, olgular ve olaylar arasında sezgiye, akla, zekâyâ dayalı kıyaslamalarla benzerlik, çağrışım ve ilgiler kurmaktadır. Şair, bir şeye bakınca derin bir sezgiyle o varlıkla ruh dünyasında heyecanını duyduğu, önemine inandığı bir başka unsur, olgu ve olay arasında çarpıcı bir ilgi kurar ve iç dünyasında derin yer eden şeyi söylemede ilk gördüğü unsuru bir aracı olarak kullanır.

İmge, birçok unsurun bir araya gelmesiyle hayalî bir görüntü oluşturmak iken; simgede, genellikle somut bir unsurun hayalî görüntüleri, soyut kavramları, duyguları, düşünceleri temsil etmesi söz konusudur. Simge denilen unsur, genellikle somut bir varlık, bir obje, bir eşya olur ve çağrışımlar, muhakemeler, tesadüfler, alışkanlıklar, benzer ilgiler yoluyla soyut değerleri akla getirerek temsil eder.

Simge, bazı kuramcılar tarafından "iç sezi simgesi" (analojik sembol/intuitif sembol) ve "akıl ve zekâ simgesi" (entellektüalist sembol) gibi kısımlara ayrılabilirse de bu, olguyu karmaşık hale getiren gereksiz bir ayırımdır.

Nurullah Çetin, *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ankara, 2003, s.95.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. d | Yanıtınız yanlış ise "Metin Nedir" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 2. c | Yanıtınız yanlış ise "Metin Nedir" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 3. a | Yanıtınız yanlış ise "Metin Çözümlemesi" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 4. e | Yanıtınız yanlış ise "Metin Çözümlemesi Yöntemleri" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 5. a | Yanıtınız yanlış ise "Metin Çözümlemesi Yöntemleri" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 6. a | Yanıtınız yanlış ise "Metin Nedir" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 7. a | Yanıtınız yanlış ise "Metin Nedir" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 8. a | Yanıtınız yanlış ise "Metin Nedir" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 9. a | Yanıtınız yanlış ise "Metin Çözümlemesi" bölümünü gözden geçiriniz. |
| 10. a | Yanıtınız yanlış ise "Metin Çözümlemesi" bölümünü gözden geçiriniz. |

Yararlanılan Kaynaklar

- Abrams, M.H. (1985), **A Glossary of Literary Terms**, Newyork, Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Aktaş, Ş. (1993). **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Aydın, M. (2007). **Dilbilim El Kitabı**, İstanbul, 3F Yayınevi.
- Barthes, R. (1989). **Yazının Sıfır Derecesi**, (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul, Metis Yayınları.
- Barthes, R. (1993), **Götergebilimsel Serüven**, (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Çetişli, İ. (2000). **Metin Tahlillerine Giriş, Roman-Hikâye**, Isparta, Tuğra Matbaası.
- Çetişli, İ. (2004). **Metin Tahlillerine Giriş 1, Şiir**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Filizok, R. (2001). **Anlam Analizine Giriş**, İzmir, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Filizok, R. "Edebî Analiz Nedir?", <http://www.ege-edebiyat.org/docs/454.pdf>
- Göktürk, A. (1988), **Okuma Uğraşı**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.
- Kaplan, M. (1979), **Hikâye Tahlilleri**, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M.(1994), **Şiir Tahlilleri I**, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M.(1994), **Şiir Tahlilleri II**, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Maren-Grisebach, M. (1995). **Edebiyat Biliminin Yöntemleri** (Çev. Arif Ünal), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Wellek, R.-Warren, A. (1993), **Edebiyat Teorisi** (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel), İzmir, Akademi Kitabevi.
- Yücel, T. (2007), **Eleştiri Kuramları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

10

Amaçlarımız

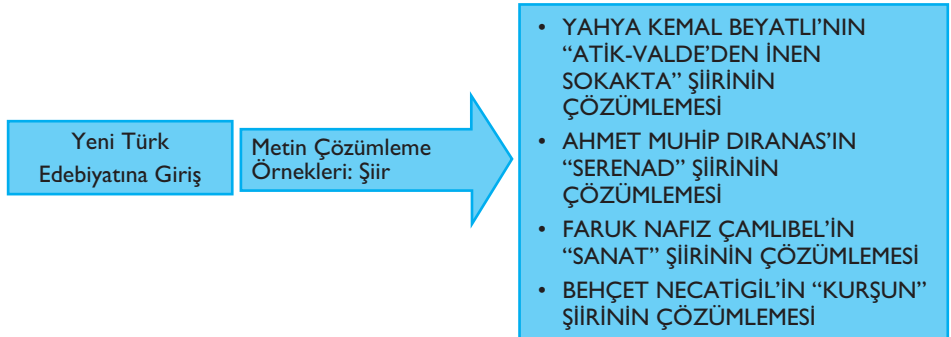
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Bir şiirin nasıl çözümlenmesi gerektiğini görebilecek,
- Şiiri şiir yapan temel unsurları adlandırabilecek,
- Şiirin açılanması gereken simgesel bir dile sahip olduğunu anlayabilecek,
- Şiirin ahenkli bir edebiyat türü olduğunu ayırt edebilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Şiir
- Çözümleme
- Metin
- Konu
- İzlek
- Duygu
- Düşünce
- Varlık
- Olay
- İmge
- Simge
- İlkörnek
- Nazım Şekli
- Metinlerarası İlişkiler
- Dil
- Üslup
- Ahenk
- Kafiye
- Vezin

İçerik Haritası



Metin Çözümleme

Örnekleri: Şiir

Şiir çözümleme yöntemi ve terimleri hakkında kuramsal bilgi edinmek için şu kitabı okuyunuz: Nurullah Çetin, Şiir Çözümleme Yöntemi, Öncü Kitap, Ankara 2009



DİKKAT

YAHYA KEMAL BEYATLI'NIN “ATİK-VALDE'DEN İNEN SOKAKTA” ŞİİRİNİN ÇÖZÜMLEMESİ

Bu ünite de çözümlemesini yapacağımız ilk şiir yeni Türk şiirinin büyük adlarından **Yahya Kemal Beyatlı**'nın “Atik-Valde'den İnen Sokakta” adlı eseridir.

ATİK-VALDE'DEN İNEN SOKAKTA

-Nihad Sami Banarlı'ya-

İftardan önce gittim Atik - Valde semtine,
Kaç defa geçtiğim bu sokaklar, bugün yine,
Sessizdiler. Fakat Ramazan mâneviyyeti
Bir tatlı intizâra çevirmiş sükûneti;
Semtın oruçlu halkı, süzülmüş benizliler,
Sessizce çarşıdan dönüyorlar birer birer;
Bakkalda bekleşen fıkârâ kızcağızları
Az çok yakında sezdiriyor top ve iftarı.
Meydanda kimse kalmadı artık bütün bütün;

Bir top gürültüsüyle bu sabilde bitti gün.
Top gürleyip oruç bozulan lâhzadan beri,
Bir nurlu neş'e kapladı kerpiçten evleri.
Yârab nasıl ferahlı bu âlem, nasıl temiz!

Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş'esiz.
Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı
Hadsiz yaşattı ruhuma bir gurbet akşamı.
Bir tek düşünce oldu teselli bu derdime:
Az çok ferahladım ve dedim kendi kendime:
“Onlardan ayrılış bana her an üzüntüdür;
Madem ki böyle duygularım kaldı, çok şükür.”

(Hürriyet Gazetesi, 6 Mayıs 1956.)

Yahya Kemal, bu şiirin yazılışı ile ilgili olarak **Orhan Şaik Gökyay'a** şu bilgileri veriyor: “Ben Moda’da otururdum. 1913’ten sonra Üsküdar’a almıştım. Atik Valide’ye yürüdüm. İki şiirim vardır, o zaman söylemişimdir. Biri ‘Ziyaret’, öteki de ‘Atik-Valide’den İnlen Sokakta’. Bir Ramazan günü, Moda’dan, Müslüman diyarı olan Atik Valide’ye gittim. İftara beş on dakika kala sokakta idim.

Manzumede anlattığım gibi halk birer birer evlerine çekildiler. Ben’ Tenha sokakta kaldım oruçsuz ve neşesiz’. Üzüldüm, iskeleye geldim. İstanbul’a geçecektim. Vapur’da Âkif’in dostu olan bir zata rast geldim. Eğer Âkif, benim duyduğum İslâm’ın şevkını, hüznünü duymuş olsaydı başka türlü olurdu. O, İslâm’ın yükselişini, İslâm’ın akâidini terennüm etti. Şiir, Atik Valide’nin iftar saatidir. O zat teslim etti bunu.” (Orhan Şaik Gökyay, *Eski, Yeni ve Ötesi*, Seçme Makaleler 1, İletişim Yay., İstanbul 1995, s.241).

I. İçerik

İçerik incelemelerinde şiirler belli başlı olarak şu öğelerle ele alınır: konu, izlek, düşünce, olay, varlık, duygu, görüntü.

Konu, bir eserde ele alınan düşünce, olay ve durumdur.

Şiirleri önce şu içerik öğeleri bakımından inceleyeceğiz: Konu, izlek, düşünce, olay, varlık, duygu, görüntü.

1. Konu: Şiirin konusu ramazandır. Bu metin, ramazan ayı, bu ayda oruç tutan Türkler ve şairin bunlar karşısındaki konumunu irdeleyen bir şiir. Daha genel anlamda ramazan izlenimleri aktarılıyor. Türk edebiyatında “ramazâniyye”, “ramazannâme” geleneksel bir türdür. Nesib bölümünde Ramazânı anlatan kasidelere “ramazâniyye” denir. **Enderunlu Fazıl, Sabit** gibi şairlerin ramazâniyyeleri meşhurdur. Ayrıca Türk edebiyatı ramazan manileri bakımından da oldukça zengin bir birikime sahip. Yahya Kemal bu şiiriyle geleneksel anlamdaki ramazânnamelerden biraz farklı bir ramazan şiiri yazmıştır.

K İ T A P



Ramazanname konusunda daha geniş bilgi isterseniz, şu kitabı okuyunuz: Âmil Çelebioğlu, Ramazanname, MEB, İstanbul 1995.

*İzlek, şiirde göze çarpan, dikkati çeken özet fikirdir. Konunun şaire özgü bir biçimde görünüşü, yorumlanması ve değerlendirilmesi izleği verir. Ana izlek (ana fikir), şiirin bütününe yayılan, onun öteki bütün öğelerini etrafında toplayan, dolayısıyla şiirin merkezî konumunu işgal eden temel iletidir. Ana izleği besleyen, şiirin tümünde değil de mısralarda yer alan küçük ve kısa izleklere ise *yan izlekler* (yan iletiler) denir.*

2. İzlek (tema, iletî): Şair, bu şiiri kanalıyla okuyucularına şu iletiyi aktarıyor: Bilim adamı, sanatçı, aydın, yönetici, bürokrat ya da varlıklı kesim, mensubu bulunduğu milletin hayat tarzını fiiliyatta benimsemese ya da uygulayamasa bile en azından inanç, duygu, heyecan bağlamında onlarla beraber olduğu bilincine sahip olmalı, ortak bir çizgide buluşmalı ya da en azından milletin kültürel değerlerine ve yaşama biçimine saygı duymalıdır.

Nitekim bu izleğin yansımasını toplumsal hayatımızda görmekteyiz. Ülkemizde insanlar, İslâm’ı -kimi az kimi çok- değişik derecelerde yaşarlar. Beş vakit namaz kılmayan Cuma kılar, hiç namaz kılmayan oruç tutar; ne namaz kılıp ne oruç tutan, Ramazan Bayramını kutlar, ortak coşkuya katılır. Herkes sünnet olur; düğün, cenaze törenleri genellikle İslâm âdetlerine göre yürütülür. Bu durum, ülkemizde sosyal hayata İslâm kültürünün havasının egemen olduğunu gösterir.

Yahya Kemal’in istediği de budur: Türk milleti, millî birlik ve bütünlüğünü koruyarak karşılıklı anlayış, hoşgörü içinde ortak ruh, duygu, heyecan ve birlik ideali ve bilincini kaybetmemelidir. Birbirine yabancı, hatta düşman kesimlere bölünmemelidir. Türk milletin tamamlanının millî birlik ve bütünlük içinde olması temel şarttır.

Şiirde izleği çarpıcı bir biçimde yansıtan *ana örge* (ana motif, leitmotiv), şiirin son iki mısradır.

3. Düşünce: Şiirin barındırdığı düşünce unsuru hikmettir. Şair, hakîmâne bir yaklaşım ortaya koyuyor. Çok incelikli, çok estetik bir planda bilgece bir tavrı sezdiriyor. Şiirin yazıldığı 1934 yılı ve sonraki dönemde Türk milletinin sosyal sorunlarından biri, bazı seçkinlerle millet arasındaki kültür, inanç ve yaşama biçimi alanlarındaki kopukluktu. Bir bakıma şiir, düşünsel boyutuyla o dönemin güncel bir sorununa çözüm önerisidir.

4. Olay: Kimi şiirlerde geçmişte olup bitmiş ve yaşanmış birtakım olaylara yer verilir. Bu şiirde olay, hem tahkiye hem de çağrışım düzeyinde paralel olarak dengeli biçimde yerleştirilmiş. Yüzey yapıda yer alan olay unsuru, hem hikâyeye edilmiş hem de bunun derin yapıda tekabül ettiği izler, sonuçlar, çıkarımlar, değişimler verilmiştir. Olay boyutuyla iki katmanlı olan şiiri bu yönüyle inceleyelim:

Yüzey yapı: Hikâyeye edilen olay: Moda'da oturmakta olan Yahya Kemal, hemen her gün Üsküdar'a gidip orayı keşfe çalışır. Yine bu ziyaretlerin birinde 1934'te bir Ramazan günü iftardan kısa bir süre önce Atik-Valde'den Karacaahmet'e inen dar bir sokakta durur. Halkı, kerpiç evleri, bakkal dükkânını seyrederek. Birçok kez geçtiği sokaklar yine sessizdir. Etraf sessiz olmasına rağmen ramazan maneviyeti bu sükûneti tatlı bir bekleyişe çevirmiştir. Semtin süzölmüş benizli oruçlu halkı, çarşıdan, işten güçten sessizce birer birer dönmektedirler. Fakir ailelerin küçük kız çocukları alışveriş için bakkalda beklemekteler.

Bu durum, iftar topunun atılış zamanının yakın olduğunu sezdirmektedir. Bir süre sonra herkes iftar etmek üzere evine çekilmiş, ortalıkta kimse kalmamıştır. Nihayet top atılır ve iftar edilmeye başlar. Top atılıp fakir mahalle halkının orucunu bozmasından itibaren kerpiçten evlerinin içini bir mutluluk, neşe ve coşku kaplar. Oruç tutmayan şair, sokak ortasında yalnız başına kalakalır. Milletın ortak neşesine, iftar coşkusuna katılamamıştır. Kendisini gurbette gibi hisseder. Üzülür. Fakat kendisini teselli edecek tek düşünce, onlardan ayrı kalmanın verdiği üzüntüyü hissetmesi, yani en azından bu bilince ulaşmasıdır. Sonra taksiye binip Moda'ya, yaşadığı yere döner.

Derin yapı: Şiirde amaç, bu olayı anlatmak, okuyucuları bu olaydan haberdar etmek değildir. Anlatılan bu olay kanalıyla şairin vermek istediği bazı mesajlar vardır. İzleği oluşturan bu mesaj, şiirin son bölümüne sindirilmiştir.

Duygu Katmanı: Şiirde önce karamsar bir his olarak gurbet ve yalnızlık duygusu dışa vuruluyor; ancak daha sonra bu, iyimser bir duygu olan ümide evriliyor. Şair, farklı, modern bir yaşam tarzıyla sosyal anlamda mensubu bulunduğu milletin hayat tarzının dışında kaldığından, iftar vakti herkes evine çekildiğinde kendini ortada kalakalmış, yalnız bir adam olarak hissediyo. Sonra bu sosyal yalnızlık ve gurbet, felsefî plana aktarılıyor. Milletin ortak hissiyatında, coşkusunda, fiiliyatında eriyip millî bir kişiliğe ulaşamamanın verdiği bir acı (gam) hissediyo.

Bu durum, şairde sınırsız derecede bir gurbet akşamı yaşıyo. Milletin yüz yıllar boyu yaşayageldiği Türk-İslâm hayat tarzının dışında kalmışlık, bir gerçeklik olarak onu rahatsız ediyor; ancak onlardan ayrı kalmışlık hâlinin bilincine varmanın, bunu itiraf etmenin de bir aşama olduğunu, hiç olmazsa pişmanlık duyarak düşünce planında onlarla beraber olma isteğini hissettiğinden, kendince bir teselli buluyor. Bu da sosyal bütünlük içinde kendine bir yer edinmişlik tatminine dayalı iyimser bir ümittir.

Bir şiirde vurgulanmak istenen duygu ve düşüncenin etkisini artırmak için sık sık yinelenen çarpıcı ifadeye *ana öge* denir. Böylece temel iletiyi pekiştirme amacına dönük olarak kullanılır. Bunun yanında ahenk sağlama işlevinden de yararlanılabilir.

Nesnel Görüntü: Buna “fotoğraf görüntüsü” ve “fotoğraf gözlemciliği” de denir. Dışarıda seyredilen manzara göze hitap edecek şekilde renk, şekil ve çizgiler öne çıkarılarak sunulur. *Tasvir* tekniğinden bolca yararlanılarak varlıkların gerçek özellikleri, canlı ve renkli olarak bire bir verilir. Kelimelerle resim yapmaya tasvir denir.

Öznel görüntünün iki biçimi vardır. Şairin şiiri için gerekli olan dış dünya malzemesini, dış dünya varlıklarının görüntülerini olduğu gibi değil istediği gibi tasvir etmesine *resimsel görüntü* denir. Gerçek dünyada, doğada olmayan tamamen şairin hayalinde ürettiği görüntü ise *hayalî (muhayyel)* görüntüdür.

İmge, en genel anlamıyla, dinleyici ya da okuyucunun zihninde oluşturulan, üretilen ve çizilen görüntü ve duygulardır. Başka bir deyişle, okuyucunun gözünde özgün ve çarpıcı görüntüler oluşturmaktır.

6. Görüntü:

Görüntü, şiirin görme duyumuza hitap eden boyutudur. Sabit ya da hareketli dış dünya manzaraları, tabiat tasvirleri, olay, olgu ve insana ait görüntüler şiirin aslı unsurlarıdır.

Görüntü, şair tarafından ya hiçbir değişiklik yapılmadan olduğu gibi ya da bazı değişikliklerle sunuluyordur.

a. Nesnel Görüntü: Şair, Atik-Valde semti halkının bir ramazan akşamı ortaya koyduğu toplumsal hayat görüntülerini dinamik yapısı içinde nesnel bir şekilde tasvir ediyor. Görüntüyü fazla değiştirmeden, çıplak hâliyle veriyor. Benzetmelere, sıfatlara fazlaca başvurulmadan görüntü ve olay yansıtıyor. “Sokakların sessizliği”, “semtin oruçlu halkının süzölmüş benizli olması”, “fıkara kızcağızların bakkalda beklemesi”, “meydanda kimsenin kalmaması”, “bir top gürültüsüyle sahilde günün bitmesi” gibi olgular ve durumlar, hep nesnel olarak tasvir edilmiştir. Şair, bunları değiştiren, başkalaştıran öznel tasvirlerle fazla yer vermemiştir.

b. Öznel Görüntü: Ancak zaman zaman öznel anlamda resimsel bir görüntü de çiziliyor. Meselâ “Ramazan maneviyetinin sükûneti bir tatlı bekleyişe çevirmesi”, “gözlediği âlemin ferahlı ve temiz olması” gibi.

c. Soyut Görüntü Unsurları: (Bu konuda daha geniş bilgi için 9. ünitenin okuma parçasına yeniden bakınız)

Şiirde soyut görüntü, genel olarak imge ve simgelere dayalı olarak gerçekleştirilir.

İmgeler:

Top gürültüsüyle sahilde günün bitmesi: Bu, zamanın ve dış dünyanın milletin hayat tarzına göre şekillenmesini ifade eder. Burada Yahya Kemal, bizim bütün bir tarihimizi ören Türk-İslâm hayat tarzını çok çarpıcı biçimde imgeye dönüştürme başarısını gösteriyor. Türk milleti, İslâmlığı bir inanç ve hayat tarzı olarak benimsemiştiği günden beri dış dünya zamanına, takvime kendi mührünü vuruyor: Günün sabah ezanıyla başlatmak, akşam ezanı vaktiyle bitirmek gibi.

Ahmet Haşim’in “Müslüman Saati” adlı yazısı ile bu şiiri yan yana okumak lâzım. Haşim, o yazısında şöyle diyordu: “Eskiden kendimize göre yaşayışımız, düşünüşümüz, giyinişimiz ve kendimize göre dinden, ırktan ve an’aneden (örf) hayat alan bir zevkimiz olduğu gibi bu hayat üslûbuna göre de “saat”lerimiz ve “gün”lerimiz vardı. Müslüman gününün başlangıcını şafağın parıltıları ve sonunu akşamın ışıkları tayin ederdi. (...) Işıқта başlayıp ışıқта biten on iki saatlik kısa, hafif, yaşanması kolay bir günümüz vardı. Müslümanın mesut olduğu günler, işte bu günlerdi.” (Ahmet Haşim, Bize Göre, G.L.,F.S., hzl. Mehmet Kaplan, Ankara 1981, s.102)

Kerpiçten evleri nurlu bir neşenin kaplaması: “Kerpiçten evler”, fakir, kendi hâlinde, geleneksel değerlerine bağlı, muhafazakâr Müslüman Türk milletinin simgesidir. “Nurlu neşe” de bu milletin huzurunu, mutluluğunu İslâm’dan alması, dünyevî olmaktan çok uhrevî beklentileriyle mutlu olmasını simgeliyor. İmgenin bir bütün olarak karşılığı ise gerçek huzurun ve mutluluğun maddede, zenginlikte, refahta, makam ve mevkide değil; inançta, ruhta, kalbin samimî olarak bağlandığı manevî değerlerde olduğu vurgusudur. Şair, bu imgeyle felsefi planda bir tepkisini de ortaya koyuyor. Pozitivist, materyalist ve rasyonalist mantık, insanlara mutluluğun bu dünyada; insanın biyolojik varlığının ve bedeninin maddî ihtiyaçlarının tatmin edilmesiyle, teknik imkânların artırılarak gündelik hayatın kolaylaştırılmasıyla, konforun yükseltilmesiyle mümkün olacağını telkin etmişti. Yahya Kemal, bu yaklaşıma bir reddiye olarak gerçek huzurun kerpiç evlerde, yani dünyevî ve maddî imkânlardan yoksun şartlarda bile ancak manevî tatmin yoluyla mümkün olabileceği tezini ileri sürüyor. Yani “huzur için birinci derecede belirleyici etken, madde değil maneviyattır” tezini.

Yurdun iftarından uzak kalmanın şairin ruhuna sınırsız bir gurbet akşamı yaşatması: Yahya Kemal, burada kişinin milletinin toplumsal ve kültürel yapısından kopuk bir kişilik ve yaşam biçimi sergilemesinin ona ruhsal bir yalnızlık duygusu ve receğini ima ediyor. Buradan yola çıkarak ulaştığı sonuç, milliyet duygusudur. İnsanın, var oluşunu tek başına gerçekleştiremeyeceği, ancak milletiyle her anlamda bütünleşerek yani millî bir kimlik ve kişilik kazanarak insan oluşunu tamamlayabileceği düşüncesine ulaşıyor.

Şair, kişisel olarak bu acıyı hep yaşamıştır. İçinden çıktığı Türk-İslâm toplumunun muhafazakâr hayat tarzından kopmuş olan şair, Batıya gitmiş, orada modern yaşam biçimine alışmış, dönüşte aynı yaşam tazını sürdürmüştür. Ancak duygusuyla, düşüncesiyle, sanatıyla, şiiriyle milletinin cemaat ruhu içinde erime, sine-i millete dönme hasreti çeken bir evlâdı olarak kalmıştır. Türk-İslâm cemaatinin imrenilesi hayatını hep dıştan gözlemiş, izlemiş, bir türlü içine girememiş; ama bundan hislenmiş, hasret ve iyi niyet duygularını şiirlerine çok güzel bir şekilde yansıtmıştır. Yahya Kemal, “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” ve başka şiirlerinde de Türk-İslâm yaşam biçimini ve millî ruhu hep dıştan seyreden, içine girmeyen, gözlemlerini ve izlenimlerini yansıtan bir konumdadır.

İlkörnek (Arketip): Şiirde ilkörnek olarak sadece “fıkara kızcağızları” var. Fıkara kızcağızlar saf, temiz, günahsız, hayallerini sadece iyi niyetlerle, masum isteklerle, insanî duygularla donatan, maddî, şahsî menfaatler için canavarlaşmamış, dünyalık için benliğini yitirmemiş, şeref ve haysiyetini satmamış, kimlik ve kişiliğinden ödün vermemiş, kanaatkâr, ülkenin ve milletin safasına değil cefasına talip, kahrılı, çilekeş, sessiz ve vakur, sükûnetli ve saygın, mazlum ama onurlu, ihtiyar tarihi omuzlarına yüklenmiş asil Türk milletinin temsilcisi olan çok yerinde ve çarpıcı bir ilkörnektir. Bir bütün olarak milletimizi böyle bir ilkörnekle temsil etmek oldukça iyi düşünülmüş ve iyi gözlem sonucu üretilmiş bir prototiptir.

İlkörnek, soyut görüntüye dayalı bir simgedir. Bir ulusun toplumsal bilinçaltına değişik nedenlerle ve tarihsel koşullarla yerleşmiş olan ve zaman içinde bir biçimde nükseden ve ortaya çıkan koşullara göre kendini belli eden, gün yüzüne çıkan ortak değerler, tipler ve simgelere de *ilkörnek* denir.

II. Şekil

Şekil (biçim) açısından bakmamız gereken en önemli öge nazım şeklidir.

Nazım Şekli

Şiirin nazım şekli, kafiyeleniş sistemi bakımından düz kafiye (eşleme) dir. Mısraların kümelenendirilişi bakımından ise iki bende bölünmüş. İlk bent 13, ikinci bent ise 7 mısradan oluşuyor. Şair, bent bölümlenmesini şiirin içeriğine göre yapmış. İlk bent, şairin gözlemlediği ortam, durum ve kişilerin tasvirini içeriyor. İkinci bent ise şairin bu ortam karşısında kendi durumunu, izlenimlerini ve duygularını veriyor. İlk bentte, bir nesne olarak dış dünya, ikinci bentte ise bir özne olarak şairin kendi beni konu ediliyor.

Nazım şekli konusunda 6. ünitenin ilk bölümünü yeniden okuyabilirsiniz.



DİKKAT

III. Dil ve Üslûp

Dil

Şiirde dilin iletişimsel kullanımının ötesinde bir işlevi vardır. Şair, duygusal ve imgesel yönü ağır olan bir dil kullanır. Bu dil, alışılmış düzenden sapmalar da gösterebilir. Sözcük, ifade ya da cümle yapılarında bilinen kurallar ve alışılmış yapılarla aykırı olarak kimi değişiklikler, bozmalar, türetmeler, uydurmalar yapmak, genel olarak kuralları sabit dile aykırı sapmalar olarak değerlendirilir.

Dil Sapmaları: Sözcük (kelime), ifade ya da cümle yapılarında bilinen kuralları ve alışılmış yapıları aykırı olarak kimi değişiklikler, bozmalar, türetmeler, uydurmalar yapılması, genel olarak kuralları sabit dile yazıma aykırı sapmalar olarak değerlendirilir.

Dil Sapmaları:

Şiirde dil sapması fazla görülüyor. Sadece “fıkarâ” kelimesinde ses sapması bağlamında ünlü değişikliği yapılmıştır. “Fukara” kelimesini halkın “fıkarâ” şeklinde söyleyiş biçimi şaire daha samimî, sıcak, sahici ve etkileyici gelmiş olmalı ki bu kullanım tarzını tercih etmiş.

“Meydanda kimse kalmadı artık bütün bütün” mısraı ifade ve cümle kuruluşu bakımından sağlam kurulmuş bir mısra değil. “bütün bütün” ikilemesi, bu cümle yapısı içinde fazladan, işlevsiz ve eğreti duruyor.

Ayrıca “Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı / Hadsiz yaşattı ruhuma bir gurbet akşamı” beytinde alışılmamış bağdaştırma bağlamında bir dilbilgisi sapması vardır. Beyitten “Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı, ruhuma bir gurbet akşamı (nı) hadsiz yaşattı” gibi bir cümle çıkıyor. Ancak böyle bir cümle oluşturma ve ifadeleri bu tarzda kurma, Türkçenin doğal yapısına aykırıdır. Bunlara ek olarak “gurbet akşamı” tamlaması eksiktir, “hadsiz yaşattı” ifadesi yanlıştır ya da en azından güzel ve hoş bir ifade değildir.

Konuşma Dili:

Şiir, esas olarak İstanbul Türkçesiyle yazılmıştır. Ancak zaman zaman konuşma dili unsurlarına da yer veriliyor.

İkilemeler: “Birer birer”, “az çok”, “bütün bütün” gibi ikilemeler dikkati çekiyor.

Cümle: Şiirde cümle kuruluşunda üç türlü yapı görülüyor:

- Ulanıtı: Bazı mısraların cümle yapısı, sonraki mısralara taşarak devam ediyor. 2., 3., 4., 18., 19., 20. mısralarda olduğu gibi. Bu, şiirin aynı zamanda hikâye aktarımı katmanına sahip olmasından kaynaklanıyor.
- Cümlelerin mısra bitmesi: 1., 9., 10., 13., 14., 17. mısralarda olduğu gibi.
- Cümlelerin beyitte bitmesi: 3., 4., 6., 8. beyitlerde olduğu gibi.

Dilde Tasarruf Yolları:

Bazı şiirler, dilde tasarruf etmek için söz varlıklarının kullanımı ile ilgili olarak bazı teknik denemeler ve oyunlar yaparlar. Bunların başlıcaları *ortak kullanım*, *eksiltili ifade*, *özel adların çağrışımlarından yararlanma*, *kelime içine harf ekleme*dir. Burada ikisi görülmektedir:

Ortak kullanım: “Hadsiz yaşattı ruhuma bir gurbet akşamı / Bir tek düşünce oldu teselli bu derdime” mısralarında “gurbet akşamı” ifadesi hem önceki mısraın sonunda hem de sonraki mısraın başında anlamlı olarak yer alabilecek bir ifadedir.

Eksiltili ifade: “Meydanda kimse kalmadı artık bütün bütün” mısraında “bütün bütün” ifadesi, eksiltili bir ifadedir. Şair, okuyucuların bu ifadenin önüne ve arkasına şu sözleri getirmelerini beklemektedir: “halk bütün bütün çekildi.”

“Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı / Hadsiz yaşattı ruhuma bir gurbet akşamı” beytinde de eksiltili ifade vardır. Okuyucu, bu beyti kendi hayalinde şöyle bir cümleye dönüştürerek yeniden üretebilir: “Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı, benim ruhuma bir akşam vakti gurbet ellerde kalakalmanın verdiği hüznü ve acıyı derinden derine hissettirdi.”

Üslûp:

Dili özel ve özgün bir kullanım biçimi olan üslup konuyu, duygu, düşünce ve hayalleri anlatış; ifade ediş, dile getiriş tarzıdır. Bir şairin kendine özgü tutumu, deyişi, söyleyiş biçimi onun üslubunu verir.

Şiirde ağırlıklı olarak *tasvîrî üslûp* ve *izlenimci üslûp* görülüyor. Şiirin içeriği de zaten tasvir edilen bir ortamdan duyulan izlenimlere yer veriyor. Ayrıca son 3 mısra da iç konuşma üslûbu bulunmakta ve genelinde de lirizmin hâkimiyeti görülmektedir.

Tasvîrî üslûp: Varlıkların, olguların değişik özellik ve niteliklerini açık açık tasvir etme, betimleme yoluyla belirtme üslûbudur.

İzlenimci üslûp: Bir soyutlama olan izlenimcilikte dış dünya, varlık, doğa (tabiat) görüldüğü gibi değil de şairin iç dünyasında, ruhunda, kalbinde, beyninde, aldığı değiştirilmiş, dönüştürülmüş biçimiyle yansıtılır.

IV. Ahenk

Yahya Kemal, şiiri ahenkli kılabilmek kaygısı gütmüş ve bunu da birkaç yolla gerçekleştirmeye çalışmış. Bunlar:

Ses tekrarları: Şair ses tekrarları bağlamında özellikle kafiyeyle önem veriyor. Her iki mısra kendi arasında kafiyelenmiş. Kafiye çeşitlerinden de tam ve zengin kafiyeyle yer veriyor.

Tam kafiye: “benizliler - birer”, “bütün - gün”, “temiz - neş'esiz”, “derdime - kendime”, “üzüntüdür - şükür”

Zengin kafiye: “semtine - yine”, “maneviyyeti - sükûneti”, “kızcağızları - iftari”, “beri - evleri”, “gamı - akşamı”

Kelime Tekrarları:

Mısra içi kelime tekrarı: 13. mısradaki “nasıl” kelimesinin iki kez tekrarından ahenk seziliyor.

Mısra Başı Kelime Tekrarı: Şiirde değişik mısraların başında “bir “ kelimesi 4 kez tekrarlanmış. Ancak bunlar alt alta olmadığı için belirgin bir ahenk oluşturmuyor.

İkilemeler: Şair, kelime tekrarlarından ahenk sağlamak için belirgin biçimde ikilemelerden yararlanmış: “bire birer”, “az çok”, “bütün bütün”, “kendi kendime”.

Redif: Şiirde redif olarak bir tek “derdime - kendime” kelimelerindeki “-me” ekini görüyoruz.

Ses Dalgalanması

Vezin (ölçü): Yahya Kemal, aruz veznine önem veren bir şair. Bir şiiri dışında bütün şiirlerini aruzla yazmış. Bu şiiri de aruzun “Mef'ûlü / Fâ'ilâtü / Mefâ'ilü / Fâ'ilün” vezniyle yazılmıştır.

Ünlem: 13 mısradaki ünleme bağlı ses dalgalanması görülmektedir.

Ayrıca tabii şiirin tamamına sinen derûnî bir ahenk kuvvetle hissedilmektedir.

Ahenk, şiirin sözleri, kelimeleri, mısraları ve mısra öbekleriyle bir bütün halinde, ideal anlamda kendi iç uyumunu kurarak meydana getirdiği güzel, hoş tını ve sestir.

AHMET MUHİP DIRANAS'IN “SERENAD” ŞİİRİNİN ÇÖZÜMLEMESİ

SERENAD

Yeşil pencereden bir gül at bana,
Işıklarla dolsun kalbimin içi.
Geldim işte mevsim gibi kapına
Gözlerimde bulut, saçlarımda çiy.

Açılan bir gülsün sen yaprak yaprak,
Ben aşkımla bahar getirdim sana;
Tozlu yollarından geçtiğim uzak
İklimden şarkılar getirdim sana.

Şeffaf damlalarla titreyen, ağır
Koncanın altında bükülmüş her sak
Seninçin dallardan süzülen ıtır,
Seninçin karanfil, yasemin zambak...

Bir kuş sesi gelir dudaklarından;
Gözlerin, gönlümde açan nergisler.
Düşen öpüşlerdir dudaklarından
Mor akasyalarda ürperen seher.

*Pencerenden bir gül attığın zaman
Işıkla dolacak kalbimin içi.
Geçiyorum mevsim gibi kapından
Gözlerimde bulut, saçlarımda çiğ.*

I. İçerik

Şiirin Adı Hakkında Kısa Bir Bilgi: Batı dillerinde geçen “serenat” kelimesinin anlamı, “Gece vakti sokakta sevgilinin penceresi altından verilen küçük konser”dir. Serenat, genelde bir müzik terimidir. Mesela **Mozart**’ın “Serenata notturna”, **Vaughan William**’ın “Serenade to Music”, **Benjamin Britten**’in “Serenade” adlı eserleri örnek olarak gösterilebilir. Serenat, sevgiliye aşkı ilan etme biçimlerinden biridir. Aşk duygusunun belli bir atmosfer, mekân, zaman ve görüntü içinde sunulmuş biçimidir. Bu da genellikle bir yaz akşamında mehtaplı bir gecede bahçesi ve duvarları güzel çiçeklerle, sarmaşıklarla süslü sevgilinin penceresinin önünde ona olan sevgi duygularını müzikal bir üslup içinde, romantik bir duyarlılıkla dile getirmedir. Bunun biraz tiyatroya özgü bir yanı vardır.

Daha çok Ortaçağ’da, Batılı ülkelerin burjuva çevrelerinde ortaya çıkıp gelişmiş olan serenat, değişik türde edebî eserlere de yansımıştır. Tiyatro, şiir gibi edebî türlerde birçok serenat motifine rastlanmaktadır. **Shakespeare**’in *Romeo ve Juliet* adlı oyununda çok çarpıcı bir serenat sahnesi bulunmaktadır. Ayrıca **Shelley**’in “Indian Serenade” adlı metni de iyi bir örnektir.

Klasik Türk şiirinde sevgiliye hitap, sevgiliye aşk şarkıları söyleme geleneği Batılı serenattan oldukça farklıdır. Batılı serenatta âşık ile sevgili somut olarak muhatap olur, karşı karşıya gelirler. Klasik Türk şairi ise karşısında bulunan sevgiliye değil; gıyabî olarak görmediği, hatta somut kişiliği belirsiz olan hayalî sevgiliye hitap eder.

Türk halk şiirinde ise sevgililer, birbirlerine daha yakındır. Âşık, pınar başında, dere kenarında ya da köyün herhangi تنها bir yerinde görüp âşık olduğu somut sevgiliye aşk şiirleri söyler. Dolayısıyla Türk halk şiiri, Batılı serenat geleneğine biraz daha yakındır. Mesela Karacaoğlu’nın şiirlerinde bunun somut örneklerini görebiliriz.

Yeni Türk edebiyatında özellikle şiir türünde başlığı “Serenat” olan pek çok şiir yazılmıştır. Batı kültür ve edebiyatına özgü bir aşk sunumu görüntüsü ve ifade aracı olan serenat, Türk edebiyatına özellikle Cumhuriyet’ten sonra girmiştir ve pek çok şair, bu yaklaşımı içeren serenatlar yazmıştır. Türk şairi, serenatlarında Batı’ya özgü motif ve araçlara yer verdiği gibi bu türe geleneksel Türk kültür ve edebiyatından mazmun ve motiflere de yer vererek bu türü bir anlamda yerlileştirmeye ve millileştirmeye çalışmıştır. Ayrıca bu kanalla oldukça özgün imge üretme başarısı göstermiştir. Genelde şiirin egemen izleklerinden biri aşktır. Serenat formu içinde aşk izleğinin sunumu belli bir görüntü ve ritüel içinde gerçekleştirildiğinden güzel ve derinlikli aşk duygularının ifadesinde kendisine başvuru ifade yollarından biridir ve Türk şairi bu türde de oldukça başarılı örnekler vermiştir.

(Yararlanılan kaynak: Alim Gür, “Türk Şiirinde Serenatlar”, Türk Dili.)

1. Konu: Aşk.

2. İzlek: Bahar mevsiminin güzellikleriyle bütünleşmiş ve karşılıklı olarak paylaşılan romantik bir aşk duygusu, insana büyük bir mutluluk verir.

3. Düşünce: Şiir, barındırdığı düşünsel boyut itibarıyla doğacı bir niteliğe sahip; ancak tamamen doğacı değil. Aşk konusu, neredeyse tamamen denilecek öl-

çüde saf bir doğa (tabiat) ve onun değişik unsurlarıyla bütünleştirilerek iç içe veriliyor. Ancak tabî ve kırsal değerlerin medenî ve kentsel değerlere karşı tercih edilmesi söz konusu değil. Öte yandan bu metin, mistik bir şiirdir. Şair, bu şiirinde karşımıza beşerî aşk mistiği olarak çıkıyor. Şair, âdeta sevgilisinde fani olmuş durumda. Kendi varlığını onun varlığında eritiyor. “Gözlerin, gönlümde açan nergisler” mısraı, şairin sevgili mistiği oluşunu kuvvetle vurguluyor.

Doğacı edebiyat, özel anlamıyla sade, saf, temiz, güzelliklerle dolu, sakin kırsal hayata, çoban ve köylü yaşantılarına yer veren, bunları sevdirmeyi amaçlayan; genel anlamda ise doğaya eğilimi ifade eden bir edebiyattır.

4. Olay: Şiir, manzum hikâye değil, saf şiirdir. Şiirin yüzey yapısında değinilen ya da teğet geçilen kullanmalık olay unsuru şöyledir: Şair, bahar mevsiminde bir yaz akşamında sevgilisinin evinin bahçesinde, penceresinin altında sabaha kadar beklemiş; ona olan aşk duygularını ifade etmiş ve ondan aşkına karşılık beklemiştir. Bu olay, muhtemelen gerçekte olmamıştır. Sadece şair, hayalinde böyle bir olay kurgulamıştır. Çünkü böyle bir sahne bizde yoktur, Batıdan alınmadır. Şair, Ortaçağ Avrupa’sının aristokrat sınıfının serenat kültüründen esinlenerek böyle bir şiir kurgulamıştır.

5. Varlık: Şair, bu metninde en çok tabiat varlıklarına yer vermiş; onlara da sevgici/idealist düşünce açısından yaklaşmıştır. Mesela “yeşil pencere”, kendi özgül anlamıyla değil, şairin duygu, düşünce ve heyecanlarına göre anlam kazanmaktadır. Şair, sevgilinin mekânını önceden bir mutluluk ortamı olarak algılıyor ve bu algısı o nesnenin tanımlanmasında belirleyici oluyor. Yine aynı şekilde “gül” nesnesi de şairin sevgilisinden aşkına gelecek karşılığa bir araç olmaktan öte bir anlam taşıyor. Yani belirleyici olan, şairin isteği; buna göre belirlenen de güldür.

6. Duygu: Şiirde iyimser/yumuşak duygulardan yaşama sevincinin kuvvetle vurgulandığını görüyoruz. Şair, içinde bulunduğu anın, sevgiliyle birlikte oluşun, ondan aşkına karşılık görüşün mutluluğunu, sevincini yaşamaktadır. Ayrıca sevgiliye aşırı duygusal bağlanımı ifade eden romantik aşk duygusu kuvvetli bir şekilde terennüm edilmektedir.

7. Görüntü:

- a. Nesnel Görüntü:** Şiirde tamamen olmasa da bir ölçüde nesnel görüntü sunulmaktadır. Sevgilinin penceresinden âşığın gül atması, âşığın sevgilinin kapısına gelmesi, goncanın çiy damlaları altında bükülü durması gibi görüntüler nesneldir.
- b. Öznel Görüntü:** Şiir, çoğu itibarıyla hayalî bağlamda öznel görüntülerle dolu. Şairin kalbinin içinin ışıklarla dolması, mevsim gibi sevgilinin kapısına gelmesi, sevgilinin gül gibi yaprak yaprak açılması, âşığın sevgilisine aşkıyla bahar getirmesi, çiçeklerin kokularını sevgili için salması, sevgilinin gözlerinin âşığın gönlünde nergis gibi açması, seher rüzgârının mor akasyalarda esişinin sevgilinin dudaklarından düşen öpüşler olarak algılanması gibi görüntüler, hep hayalî görüntülerdir. Bunlar fotoğrafı çekilemeyen ve resmi yapılamayan; ancak tahayyül edilebilen görüntülerdir.
- c. Hareketli Görüntü:** Şiirde hareketli görüntü yok.
- d. Soyut Görüntü Unsurları**

Simge ve İmgeler Evreni:

“Yeşil pencereden bir gül at bana”: Burada âşığın sevgilisinden aşkına karşılık beklentisi söz konusudur: “yeşil pencere” simgesi, tevriye sanatından yararlanılarak somut şekilde yeşil çerçeveli pencereyi veya yeşil sarmaşık dallarıyla sarılmış

Tevriye, birden fazla anlamı olan bir sözcüğün yakın anlamını vurgulayıp, uzak anlamını kastetmektir.

pencereyi karşılarken; asıl olarak sevgilinin mutlulukla, güzelliklerle, aşkla dolu mekânını simgelemektedir. “Gül atmak” ifadesinde de yine tevriyeli olarak hem sevgilinin âşığına gül çiçeğini koparıp atması hem gülmesi, gülücük atması ifade edilirken; esas olarak sevgilinin âşığının aşkına olumlu anlamda karşılık vermesi anlamı kastedilmektedir. Bu mısraya yayılan imge, bir bütün olarak şöyle açılabilir: Ey sevgili, mutluluk, güzellik, hoşluklarla dolu olan mekânından, ortamından gülerek, gül atarak benim aşkıma karşılık ver.

“İşıklarla dolsun kalbimin içi”: Aşkına karşılık bulma beklentisi içinde olan âşığın büyük bir mutluluğa erişmesi.

“Geldim işte mevsim gibi kapına”: Burada “mevsim”, mecaz-ı mürsel sanatıyla bahar mevsimini simgeler. Şair, bahar mevsimini güzellik, heyecan, tazelik, mutluluk gibi çağrışım alanlarıyla özdeşleştirmektedir. “Bahar mevsiminin gelişi gibi senin kapına geldim, yani sana taze bir heyecanla, coşkuyla, yeşillikler, güzellikler, mutluluklarla geldim” diyor.

“Gözlerimde bulut, saçlarımda çiy”: Âşığın gözlerinde bulut” olması imgesi, iki anlamdadır: Hem bahar mevsiminde sabaha kadar sevgilinin bahçesinde beklemekten dolayı gözlerinde oluşan yaşlanma hâli, hem de sevgilisine olan hasretli bekleyiştikten sonraki kavuşma anının verdiği heyecanla karışık ağlamaklı hâli ifade eder. “Âşığın saçlarında çiy olması” imgesi ise âşığın bahar mevsiminde akşamdan sabaha kadar sevgilinin bahçesinde, kapısında bekleme hâlini ifade eder. Zira bu mevsimde sabaha karşı otlarda ve diğer bazı nesnelerde çiy tanesi oluşur.

“Açılan bir gülsün sen yaprak yaprak”: Burada istiare sanatıyla sevgili, “gül”e benzetiliyor. Sevgilinin yaprak yaprak açan bir gül olarak algılanması ise onun git-tikçe, yavaş yavaş güzelleşmesi, âşığına açıldıkça, ona göründükçe, onunla birlikte olduğu süre içinde yavaş yavaş açılıp güzelleşmesi hâlini ifade eder. Divan şiirinde, tasavvufta gül, kesret ve mecazî sevgiliyi temsil eder. Gül, yapraklarının çokluğu cihetiyle kesret yani bütün mahlûkattır, masivadır, sevgilinin timsalidir. Bu şiir de beşerî bir aşkı terennüm eden bir metindir. Dolayısıyla buradaki gül, beşerî sevgiliyi temsil eder.

“Ben aşkımla bahar getirdim sana”: “Bahar” simgesi, taze bir heyecanı, yeniliği, coşkuyu temsil eder. Şair, sevgilisine olan aşkını bahara benzetmekle baharın temsil ettiği, çağrıştırdığı bütün güzellikleri ifade etmektedir.

“Tozlu yollarından geçtiğim uzak / İklimden şarkılar getirdim sana”: “Tozlu yollar” simgesinin karşılığı: Âşığın sevgilisine kavuşmak, onu elde etmek için çekmiş olduğu bütün sıkıntıları, zorlukları, geçirdiği mücadele aşamalarını ifade etmektedir. Bu durumda bu iki mısraya yayılan imge şöyle ifade edilebilir: Şair, sevgilisi için çok büyük zahmetler çekmiş, ona ulaşmak için zorlu mücadelelerden geçmiş, sonunda mutlu sona kavuşmuş ve sevgilisine şarkı kelimesinin çağrıştırdığı mutlu aşk duygusunu getirmiştir.

“Şeffaf damlalarla titreyen, ağır / Koncanın altında bükülmüş her sak”: Gülün açılmamış şekli olan konca (gonca), bahar mevsiminde sabaha kadar üzerinde oluşan çiy taneleriyle ağırlaşır ve bağlı olduğu dalın (sak) bükülmesine sebep olur.

“Seniñcin dallardan süzülen ıtır, / Seniñcin karanfil, yasemin zambak”: Tabiat-taki bütün güzelliklerin sevgili için olması. Bahar mevsiminde ağaçların, çiçeklerin, otların dallarının arasından sabah vakti esen tatlı, hafif sabâ rüzgârının esmesiyle güzel kokular yayılır. Bütün bunlar, karanfil, yasemin, zambak kokuları; hepsi sevgili içindir sanki. Burada hüsn-i ta’lil sanatı vardır. Bahar mevsiminde zaten tabii

Mecaz-ı mürsel (düz - değişmece), bir sözü, gerçek anlamından başka bir anlamda ve benzetme amacı gözetmeden kullanma.

Hüsn-i ta’lil (güzel nedenleme), herhangi bir gerçek olayın meydana gelmesini, hayalî ve güzel bir nedene bağlamaktır.

olan çiçeklerin koku saçması hadisesi, güzel ve hoş bir yorumla sanki sevgilinin şerefine, onun için ortaya çıkıyorlar gibi algılanmakta ve öyle yorumlanmaktadır.

“Bir kuş sesi gelir dudaklarından”: İstiare sanatıyla sevgilinin sesi kuş sesine benzetilmektedir. Sevgilinin konuşması, çıkardığı sesler, kuş sesi gibi güzel, hoş, ahenkli gelmektedir. Şairin, sevgilisinin sesini, kuşların insanın gönlüne hoşluk veren cıvıltılarına benzetmesi, duygularını tabiata yüklemesi hâlini pekiştiriyor. Dolayısıyla romantik duygu tarzının bir örneği de budur.

“Gözlerin, gönlümde açan nergisler”: Sevgilinin gözlerinin âşığının gönlünde nergisler gibi açması imgesinin mitolojiyle ilgili bir arka planı var.

Edebiyat tarihi ve sözlük gibi kaynaklardaki bu mitolojik bilgi şöyledir: Yunan-cada “narkisos”, Arapçada “nercis”, Farsçada “nerkis” olarak ifade edilen nergisin efsanevî hikâyesi şöyle: Eski Yunan mitolojisinde bir periyle bir nehrin ırmaklar tanrısı Kephisos’un oğlu olan Narsis (Narkisos) adlı delikanlı, çok güzel olduğundan bütün periler ve kızlar, ona âşıktır. Fakat genç, âştan anlamaz, sevgi nedir bilmez. Kızlar, onun uğruna ölürlər. Echo adlı bir peri de buna âşık olmuş; ancak karşılık görmemiş ve bu yüzden ölmüş, yalnız sesi kalmıştır. Nihayet delikanlıyı tanrılara şikâyet ederler.

Tanrıların verdikleri ceza şöyle uygulanır: Narsis susar. O civardaki kaynağa su içmeye gider. Bir gün bir nehir kıyısından geçerken suda kendi aksini görüp ona âşık olur. Aksini başka biri sanarak kucaklamak isterken suya düşer ve boğulur. Cesedi çürür ve ondan göze benzer bir çiçek biter. Bir tek gözden ibaret olan bu çiçek, ebedî olarak güzellere hayran hayran bakıp duracaktır. Bu hikâye yüzünden Doğu edebiyatında nergis, daima göze benzetilir. Nergis, Türk şiirinde görünüş itibarıyla açık duran, bakan bir göze benzetilir. Güya böyle oluşuna sihir yapan sevgilinin gözleri sebep olmuş gibi gösterildiği için nergis, uykusuz kalmış gibi düşünülür.

“Düşen öpüşlerdir dudaklarından / Mor akasyalarda ürperen seher”: Bahar mevsiminde sabahleyin güneşin doğma vaktinde akasyaların dalları arasından süzülen güneş ışıkları, mor bir renge bürünür. Bahar mevsiminde sabah vakti, tatlı bir saba rüzgârı estiği için seherin akasya dallarında ürperdiği şeklinde bir algılama ortaya çıkar. Bu durum, sevgilinin dudaklarından düşen öpüşlere benzetilerek çok yeni, farklı ve özgün bir imge üretilmiş oluyor.

İlkörnek: Şiirde ilkörnek olarak **Shakespeare**’in *Romeo ve Jüliet* oyunundaki Romeo ve Jüliet figürleri alınmış. Metinde söz konusu edilen romantik aşkın algı-lanışında, sunuluşunda, sahne ve dekorun oluşturulmasında Shakespeare’in oyu-nu önemli ölçüde kaynaklık etmiş.

Metinlerarası İlişkiler: Şiirde **Shakespeare**’in *Romeo ve Jüliet* oyunu ve öte-ki Ortaçağ Avrupa’sı serenat edebiyatı ve kültürü içselleştirilerek, telmihte bulun-u-lararak kullanılıyor. Ayrıca nergis, gül gibi motiflerin işlenişinde divan şiirinden esin-lenilmiş. Öte yandan divan şiirinde çokça geçen “kûy-ı yâr” mazmununa da dolay-lı olarak göndermeler var. “Kûy-i yâr” köy, mahalle, sokak, şehir, ev, köşk, saray neresi olursa olsun sevgilinin bulunduğu yer demektir. Âşıklar sevgiliye yaklaşı-maz, kûy’unun çevresinde dolaşırlar. Burada da divan şairine bezer şekilde Ahmet Muhip Dıranas, kûy-ı yâr’da dolaşmaktadır.

Bir şairin kendinden önceki (art zamanlı) ya da kendi dönemindeki (eş zamanlı) başka yazarların, şairlerin ya da farklı kaynakların değişik metinleriyle bir şekilde ilişkiye girmesi genel olarak “*metinlerarası ilişki*” diye tanımlanmaktadır.

Telmih(anırtırma): Değiniler, göndermeler. Toplumsal bellekte yer edinen, pek çok kişi tarafından bilinen eski zamanlarda olup bitmiş bazı olaylara, ünlü kişilere, durumlara, olgulara, inanış ve düşünüş biçimlerine, atasözlerine işaret etmek, bazı imalarla değinilerde ve dolaylı göndermelerde bulunmak. Birkaç sözcükle onları üstü kapalı olarak anımsatmak.

II. Şekil

Nazım Şekli: Şiir, mısraların kümelenişi bakımından dördlüklerle kurulmuş bir nazım şekline sahiptir. Kafiye sistemi bakımından ise çapraz kafiyedir. Cumhuriyet dönemi şairlerinde Türk halk edebiyatı etkisi, hem dilde, hem vezinde, hem nazım şeklinde ve başka özelliklerde kendisini hissettirir. Ahmet Muhip de Türk halk edebiyatından önemli ölçüde etkilenmiştir.

III. Dil ve Üslup

Dil: Şiirde dil sapmaları görülüyor. Sadece “gonca” kelimesi “konca” şeklinde yazılmış. Türkçe imlada “konca” kullanımı yok. Yabancı kelimelere de olabildiğince yer verilmemiş. Konuşma dili unsurlarıyla örülmüş, sade, saf, canlı bir Türkçe kullanılmış.

Üslup: Şiir, romantik bir duyarlılığı terennüm ettiği için bütünüyle lirik bir üslupla yazılmış. Soyutlama, tasvirî ve yalın üslubu görmek de mümkün.

IV. Ahenk

Ses Tekrarları: Şair, şiirini ahenkli kılabilmek için ses tekrarlarından en çok kafiyelelere ağırlık veriyor. Yarım kafiye: “bana-kapına”, tam kafiyeleler: “yaprak-uzak”, “bahar-şarkılar”, “ağır-ıtır”, “sak-zambak”, “gelir-öpüşlerdir”, “nergisler-seher”, “zaman-kapından”, zengin kafiye: “içi-çiy” (burada kulak kafiyesi var.)

Kelime Tekrarları: Şair, kelime tekrarlarından yararlanarak da ahenk oluşturma yoluna gitmiş. Redif olan kelimeler: “getirdim sana”, “dudaklarından”; mısra başı kelime tekrarları: “Seninçin”, ikilemeler: “yaprak yaprak”. Ayrıca ilk bentle son bent, bazı değişikliklerle birbirinin tekrarı gibidir. Bu da şiire ayrı bir ahenk katmaktadır.

Vezin: Şiir, 6+5 duraklı, 11’li hece ölçüsüyle yazılmıştır.

FARUK NAFİZ ÇAMLIBEL’İN “SANAT” ŞİİRİNİN ÇÖZÜMLEMESİ

SANAT

*Yalnız senin gezdiğin bahçede açmaz çiçek,
Bizim diyârımız da bin bir baharı saklar!
Kolumuzdan tutarak sen istersen bizi çek,
İncinir düz caddede dağda gezen ayaklar.*

*Sen kubbesinde ince bir mozaik arar da
Gezersin kırk asırlık bir mabedin içini.
Bizi sarsar bir sülüs yazı görsek duvarda,
Bize beyecan verir bir parça yeşil çini...*

*Sen raksına dalarken için titrer derinden
Çiçekli bir sahnede bir beyaz kelebeğin;
Bizim de kalbimizi kımlıdattır yerinden
Toprağa diz vuruşu dağ gibi bir zeybeğin.*

*Fırtınayı andıran orkestra sesleri
Bir ürperiş getirir senin sinirlerine,
İstirap çekenlerin acıklı nefesleri
Bizde geçer en bazın bir musikî yerine!*

*Sen anlayan bir gözle süzersin uzun uzun
Yabancı bir şehirde bir kadın heykelini;
Biz duyarız en büyük zevkini ruhumuzun
Görünce bir köylünün kıvrılmayan belini...*

*Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz.
Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz.*

(Hayat, 30 Kânunuevvel (Aralık) 1926, S.5, s.88.)

I. İçerik

1. Konu: Sanat ve Anadolu. Bu metin, şairin kendi sanat anlayışını ortaya koyan manzum bir poetikasıdır. “Sanat” şiirinde asıl olarak memleket edebiyatının temel felsefî yaklaşımı ortaya konur. Şair, kozmopolit, Batıcı, kültürel anlamda millî benliğini kaybetmiş olanlara karşı Anadolu kaynaklı Türk-İslâm kültürünü, sanatını ve dünya görüşünü öne çıkarır.

Faruk Nafiz, 1922 yılında *İleri* gazetesinin temsilcisi olarak Ankara'ya gelmiş; aynı yıl Kayseri Lisesine edebiyat öğretmenini olarak gitmiştir. Böylece Anadolu'yu yakından tanıma imkânı bularak memleket edebiyatı doğrultusunda ürünlerini yoğunlaştırmıştır. Memleket edebiyatı yapma ideali doğrultusunda birçok şiir yazmıştır.

“Sanat” şiiri, onun ülkemizde yaygınlaşmasını arzu ettiği memleket edebiyatı anlayışının felsefesini ve belli başlı ilkelerini ortaya koyar. Bu şiirde birbirine zıt iki sanat anlayışı karşılaştırılır: Kozmopolit ve egzotik sanat anlayışı ile yerli ve millî sanat anlayışı.

Memleket edebiyatı, temel kaynağını halk edebiyatından alan, memleketin insanını ve sorunlarını işleyen bir Cumhuriyet Dönemi akımıdır.

“Memleket edebiyatı” konusunda geniş bilgi edinmek isterseniz, şu kaynaktan yararlanabilirsiniz. Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı IV (Çağdaş Türk Dili),TDK Yayınları, Ankara, 1992.



DİKKAT

2. İzlek: Türk sanatçısı, şairi ve yazarı, asıl beslenme kaynağı olarak yabancı kaynakları değil; millî ve yerli kaynakları, Anadolu'yu almalıdır. Sanat sadece Batıda üretilmez; Anadolu'muz da sanat ve kültür bakımından oldukça zengindir ve bakir bir alandır. Türk toplumu, kendi doğal yapısından kaynaklanan yerli ve millî sanatından zevk alır. Batı kültür ve sanatı, bizim kültürel kodlarımıza ters gelir ve bizim estetik ihtiyaçlarımıza cevap vermez. Türk sanatçısı, Türk toplumuna Batı kültür ve sanatının kötü kopyalarını aktarmak yerine henüz işlenmemiş Anadolu kaynağını işleyerek özgün ve kendimize özgü bir sanat üretmelidir.

3. Düşünce: Şiir, esasta duyguya değil; düşünceye yaslanmaktadır. Şiirde başlıca iki temel düşünsel eğilim görülür:

a. İdeolojik Düşünce: Şiir, içerdiği düşünce unsuru bakımından esas itibariyle ideolojik bir şiirdir. Şiirde birbirine zıt iki ayrı sanatçı ve insan tipi karşılaştırılıyor. “Sen”, kozmopolit, Batıcı sanat, düşünce ve yaşam biçimini benimseyenleri temsil ediyor. Bunlar, şiirde genel ve belirsiz bir üslûpla verilmekle birlikte Servet-

i Fünun, Fecr-i Ati gibi akımlara mensup olanlarla II. Meşrutiyet sonrası ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batı sanat ve edebiyatına bağlanmış, oradan beslenen ve onu taklit eden, yerli ve millî değerlerini hor gören, sömürge ruhlu, tam anlamıyla Batı teslimiyetçisi, kendine düşman, ötekine hayran ve yerli oryantalist kimlik ve kişilikli sanatçılar ve kişiler olduğu anlaşıyor. Özellikle sembolistlere yani **Baudelaire**, **Mallarmé** ve **Verlaine**'e yaslanan ve bunlardan beslenen edebiyatçılara bir tepki vardır.

“Biz” ise özgüveni olan, tarihî, kültürel zenginliklerinin farkında, Türk-İslâm düşüncesi ve yaşama biçimine sahip olmaktan utanmayan; tam tersine büyük bir övünç ve gurur duyan Türk milletini temsil ediyor. Şair, mukayeseler ve karşıtlıklar bağlamında Türk-İslâm düşüncesini savunuyor.

b. Doğacı Düşünce: Şiirde doğacı düşünce de geriden geriye kendini hissettirir. Batı, coğrafyasıyla, kentleriyle, toplumsal, sanatsal ve kültürel yapısıyla maddî uygarlığı, bayındırlığı, teknik uygarlığı temsil ederken Anadolu, işlenmemiş bakir yapısıyla, el değmemiş coğrafyasıyla, toprağıyla, köyüyle, insanıyla, kültür ve yaşama biçimiyle tabii olanı temsil etmektedir. Medenî-tabii karşıtlığı bağlamındaki doğacı düşünceyi bu şekilde görebiliyoruz. Ona göre tabiatın hür bir çocuğu olan Anadolu insanı kentin ölçülü biçili, bin bir kurala tabi Batılı yaşama biçimine uyamaz.

Batıcı kent insanı, tarihî yapılarda Türk-İslâm kültürü öncesi eski Anadolu uygarlıklarının izlerini ararken; Anadolu insanı, İslâmî (sülüs yazı) ve millî (yeşil çini) kültür ve sanat değerleriyle tatmin olur. Batılı tip baleden, orkestradan, Anadolu insanı ise zeybek oyunundan zevk alır ve musikî yerine ıstırap çekenlerin acıklı nefeslerini yani türküleri, ağıtları dinler.

Bu bağlamda “düz cadde”, “çiçekli bir sahnede bir beyaz kelebek”, “fırtınayı andıran orkestra sesleri”, “bir kadın heykeli”, Batı ve Batılı olanı; “dağda gezen ayaklar”, “toprağı diz vuran dağ gibi bir zeybek”, “ıstırap çekenlerin acıklı nefesleri”, “bir köylünün kıvrılmayan beli” de tabii, Anadolu’yu temsil eder. Şair, bu iki unsur arasındaki karşıtlığı doğacı (pastoral) bir yaklaşımla ele alıyor.

4. Olay: Şiir, manzum hikâye değil, saf bir şiirdir. Dolayısıyla bütünlüklü bir olay yok, sadece yüzey yapıda yer alan bazı olay parçaları var. Olaylar, birbirine zıt iki ayrı tipin yaşantılarından sağaltılmış kopuk parçalar hâlinindedir. Bunları da özetle şöyle toparlayıp verebiliriz:

Batıcı kozmopolit tip, Batı dünyasında, kültür ve sanat ortamında gezer, sanatın ve kültürün sadece oralarda olduğunu zanneder. Türk toplumunu da Batı doğrultusunda yönlendirmeye çalışır. Bu tip, yerli oryantalist bir turist olarak 1071 yılından, yani Anadolu’nun Türk-İslâm sürecine girişinden önceki dönemlerde ortaya konan tarihî, dinî yapıları ve diğer mimari eserleri ya da Ayasofya gibi camiye çevrilmiş yapıları gezip dolaşırken önceleri üzeri sıvanmış, örtülmüş ama daha sonra kazınarak ortaya çıkarılan mozaik gibi eski kültürel, sanatsal ve estetik unsurlara ilgi duyar.

Kapalı, süslü, şatafatlı, zarif hanımların, şık beylerin bulunduğu mekânlardaki bale gösterileri, orkestra müziği gibi aristokrat nitelikli yüksek Batı sosyetesine özgü sanat faaliyetlerinden zevk alır. Batılı, şehirlere gidip oralardaki kadın heykellerinden heyecanlanır.

Yerli-millî tip ise Anadolu’nun da zengin bir kültür ve sanat birikimine sahip olduğunu görür. Anadolu insanının da kendi doğal yapısı içinde, kendi ortamında uyumlu ve mutlu bir duygu, düşünce ve yaşama biçimi dünyasına sahip olduğunu, onu “uygar Batı”yla tatmin etmenin mümkün olmadığını görür. Bu tip de

mimari eserlerdeki, camilerdeki Türk-İslâm motiflerinden heyecan duyar. Gösteri sanatlarından biri olan açık alanda, meydanda sergilenen tarihî ve millî çağrışım alanı zengin olan zeybek oyunundan ve milletimizin gerçek yaşantı ve sorunlarından kaynaklanan türkû, ağıt gibi halk müziğinden, salına salına çeşmeye su almayan ya da bağda bahçede çalışan köylü güzelini izlemekten zevk alır.

5. Varlık: Şiirde “bahçe”, “çiçek”, “bizim diyârımız”, “bahar”, “düz cadde”, “dağda gezen ayaklar”, “kubbe”, “ince bir mozaik”, “mabet”, “sülüs yazı”, “duvar”, “yeşil çini”, “Çiçekli bir sahne”, “bir beyaz kelebek”, “Toprak”, “dağ gibi bir zeybek”, “kadın heykeli”, “köylünün kıvrılmayan beli”, “Anadolu” gibi daha çok sanat alanıyla ilgili somut varlıklara yer veriliyor. Bunun yanında Anadolu’ya, kente, Batıya özgü varlıklar da yer alıyor. Bütün bunlarda şairin varlığa yaklaşım biçimi sevgici / idealisttir. Şair, düşünceden varlığa gitme tutumunu benimsemiştir. Bu nesneler, şairin düşüncelerini somutlaştırmaya yarıyor. Yani kendi bağlamlarında ve temel anlam alanlarında değil, çağrışımları bağlamında değerlendiriliyor.

6. Duygu: Şiirde duygusal boyut pek fark edilmiyor. Metin, bir düşünce şiiridir. Eleştiri ve önerilere dayalı düşünceler, duyguya dönüştürülmeden, olduğu gibi verilmiş. Ancak memleket edebiyatı çığırının gelişeceği, ilerde millî sanat ve edebiyatın serpileceği inancına dayalı bir ümit, bir daüssıla, vatan, memleket özlemi duygusunu da sezinleyebiliyoruz.

7. Görüntü:

a. Nesnel Görüntü: Şiirin ön planında nesnel görüntü sunulurken arka planında bu görüntünün simgesel ve imgesel karşılığı yansıtılıyor. Yani şiir, somut bir görüntünün tasviri değil, soyut imge yapısının sunumunu esas alıyor. Meselâ ilk dörtlükte birilerinin çiçekli bir bahçede gezinmesi, bizim diyârımızın bin bir baharı saklaması, birilerinin bizi kolumuzdan tutup çekmesi, dağda gezen ayakların düz caddede incinmesi gibi görüntüler ön planda nesnel görüntüdür; ama arka planda bunların imgesel görüntüleri vardır. Yani bahçede açan çiçek bildiğimiz çiçek değil, imgesel olarak sanat ve kültürdür. O bakımdan şiire soyut görüntü hâkimdir.

b. Soyut Görüntü: Şiirde soyut görüntüyü simgeler üzerine kurulu imgesel yapı oluşturuyor. Şair imgeleri karşıtlık unsuru üzerine kurmuştur. Bu imgesel yapıyı çözelim.

Sanat üretiminin Batıya özgü olmadığı düşüncesi: “Yalnız senin gezdiğin bahçede açmaz çiçek, / Bizim diyârımız da binbir baharı saklar!” Burada “senin gezdiğin bahçe”, Batı dünyasıdır. “çiçeğin açması” ise değişik türde sanat üretimidir. “Bizim diyârınız” Anadolu, “bin bir bahar” ise Anadolu Türk’ünün uzun tarihi boyunca üretmiş olduğu masal, hikâye, türkû, mani, atasözü gibi çok zengin sanat ve kültür birikimidir.

Sanatın her milletin kendi şartlarının ürünü olduğu düşüncesi: “Kolumuzdan tutarak sen istersen bizi çek, / İncinir düz caddede dağda gezen ayaklar.” Batılı kozmopolit aydın, Türk milletini yerli ve millî kökenleri olmayan; tamamen başka bir toplumun, başka bir sosyal yapının, farklı bir dünyanın duyma, düşünme, inanma ve yaşama biçimine uygun bir sanat, edebiyat ve kültür ortamına ve havasına çekmeye, zorlama biçimde Batılılaşma sürecine sokmaya çalışmaktadır. Buna karşın şair, bizim millî yapımızın, kültürümüzün, yaşama, duyma, düşünme biçimimizin farklılığına vurgu yaparak bu tutumun gereksizliği üzerinde durmaktadır. “Düz cadde”, ölçülü biçili, insan eli tarafından şekillendirilmiş, yapay, mekanik özelliklere sahip Batılı yaşama tarzı, Batılı anlayış ve değerlerdir.

Varlık, genel olarak şairin, şiirinde kendisinden söz ettiği, yer verip ele aldığı dış dünyada görülen maddi varlıklar, doğa ve eşyadır. Şairin varlığı değerlendirışı ve varlığa yaklaşım biçimi onun dünya görüşüne göre değişir. Örneğin mutasavvıf şair, varlıkta Allah’ın isimlerinin tecellilerini görür. Materyalist bir şair için varlık, bizzatı belirleyici bir değere sahiptir. İzlenimci bir şair içinse, öznel izlenimler uyandıran bir vasıftır.

Anadolu insanı ise “dağda gezen ayaklar”dır. Bu, hem teknolojik anlamda henüz gelişmemişliği hem de doğal ve fitrî yaşama biçimini ifade eder. Şiirin yazıldığı dönemde Türk milleti olarak henüz teknolojik anlamda uygarlaşmış, gelişmiş, mamur bir ülke değildik. Düzenlenmemiş, şekil verilmemiş bir tabiat ortamında yaşıyorduk. Dolayısıyla modern Batının uygar kent insanı yani, aristokrat ve burjuva toplumu için üretmiş olduğu sanat ve kültür, o zaman bizim için gereksiz ve anlamsız bir şeydi.

Karnını doyurma derdinde olan insana Baudelaire’yen acıların karşılığı olan sembolist şiirin söyleyeceği bir şey yoktu. Bu bakımdan şair, bize lâzım olan sanatın Batılı sanat değil; yerli ve millî nitelikli, bizim temel ve doğal ihtiyaçlarımıza cevap verecek olan sanat olduğunu vurgular. Batı, tarihsel gelişimine uygun olarak kendi doğal yapısı içinde kendi sanatını üretir. O sanat, o topluma hitap eder. Bizim toplumsal, ekonomik, kültürel şartlarımız farklıdır, biz de kendi şartlarımıza ve yapımıza uygun yerli ve millî sanat üretiriz. Bu konuda sosyal yapıya uymayan, zorlama sanat ithalinin anlamsızlığı vurgulanmaktadır.

Her milletin ürettiği sanatın kendisi için anlamlı olduğu düşüncesi: “Sen kubbe-sinde ince bir mozaik arar da / Gezersin kırk asırlık bir mabedin içini. / Bizi sarsar bir sülüs yazı görsek duvarda, / Bize heyecan verir bir parça yeşil çini...” Batılı ya da Batı taklitçisi, Anadolu’da Türk-İslâm varlığından önceki dönemlerden kalma Hristiyan mabetlerinin ve değişik sanat eserlerinin estetik ve sanatsal incelikleri ve değerleriyle ilgilenir. Meselâ Ayasofya’yı gezerken onun kiliseden kalma mozayiklerine ilgi duyar. Buradaki “kırk asırlık” ifadesi kesretten kinayedir. Gerçek zaman anlayışını yansıtmak yani gerçek anlamda kırk asır önce yapıldığını ima etmek için değil, çok zaman evvelki zamanlarda yapıldığını vurgulamak için kullanılan çokluk zamandan kinaye bir ifadedir. Müslüman Türk’ün ürettiği sanat eserlerine bakmaz. “Biz” yani Müslüman Türk milleti ise dedelerimizin ürettiği sanat varlıklarından heyecan duyarız. Burada iki temel unsur özellikle vurgulanıyor. “Sülüs yazı” ve “yeşil çini”. Sülüs yazı, hat sanatının bir simgesidir. Hat sanatı ise öncelikle İslâm sanatıdır. Daha çok İslâm’ı, İslâmî değerleri temsil eder. Yani dinî niteliği ağır basar. “yeşil çini” ise daha çok Türk sanatıdır. Yani millî niteliği ağır basar. Şair, dinî ve millî değerleri temsil etmek üzere seçtiği bu iki unsurla Türk-İslâm düşüncesini ve kültür anlayışını ön plana çıkarıyor.

Gösteri sanatlarındaki fark: “Sen raksına dalarken için titrer derinden / Çiçekli bir sahnede bir beyaz kelebeğin; / Bizim de kalbimizi kımıldatır yerinden / Toprağa diz vuruşu dağ gibi bir zeybeğin.” Burada şair, Batı ve Türk toplumları arasında var olan gösteri sanatlarındaki farka yer veriyor. “Çiçekli bir sahnedeki beyaz kelebek”, düzenlenmiş, kapalı bir sahne mekânında raks eden balerin ve balettir. Batı ürünü olan bale sanatı, belli hafif figürlere, adım atışlara, çoğunlukla sahne düzenine ve müziğe dayalı gösteri türüdür.

Yine bu da aristokrat bir sanattır. Teknolojiye dayalı uygarlıkta ilerlemiş kentli burjuva toplumunun izlediği ve zevk aldığı bir sanat türüdür. “Biz” ise bundan değil, dağ gibi bir zeybeğin toprağa diz vuruşundan heyecan duyarız. Zeybek, Ege yöresine özgü bir müzik veya oyun türüdür. Aynı zamanda Batı Anadolu efesine verilen bir isimdir. Burada ayrıca bir başka temel farka yer veriliyor. O da şudur: Zeybek, aynı zamanda Millî Mücadelemizi temsil eden figürlerden biridir. Ülkemizi işgal eden ve bizi esir etmek isteyen emperyalist Batılı işgal güçlerine karşı şanlı direnişi gerçekleştiren kuvvetlerimizin bir kısmı zeybeğdir.

Zeybek oyunu bu bağlamda yiğitliği, cesareti, kararlılığı, direnişi çağrıştırır. Biz ülkemizi düşman işgalinden kurtaran, yani o dönem için güncel temel bir ihtiyacı-mıza cevap veren bir faaliyetten ve bu faaliyetin çağrışımlarından heyecan duyar-ken millî davaya, millî meselelere karşı duyarsız kimseler, emperyalistlerle aynı safta yer almayı, onların zevkini paylaşmayı marifet bilirlir.

Temel ihtiyaçlarla boğuşan millete karşı duyarsızlık: “Fırtınayı andıran orkestra sesleri / Bir ürperiş getirir senin sinirlerine, / İstirap çekenlerin acıklı nefesleri / Bizde geçer en hazin bir musikî yerine!” Anadolu Türk’ü Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı, Millî Mücadele gibi uzun süren ve her şeyi tüketen, bitiren savaşlar-dan bitkin bir hâlde çıkmış. Elinde avucunda bir şey kalmamış. Ülkesi yerle bir ol-muş. Hayatını sürdürecekt en temel ihtiyaçlarını giderme konusunda sıkıntılarla mücadele hâlinindedir. Günlük olarak karnını doyurma derdine düşmüştür. Bu or-tamda Batının burjuva sanatlarından biri olan orkestra yani yaylı, üflemeli ve vur-malı çalgılar topluluğundan zevk almak, aç insanlar karşısında vur patlasın çal oy-nasın kayıtsızlığı içinde eğlenmektir.

Millî sanat, sömürgeci zalimleri eğlendirmek için değil, milletin temel ve önce-likli ihtiyaçlarına karşılık olabilecek şekilde üretilmelidir. Burada ayrıca Batı sana-tıyla Türk sanatı arasındaki bir farka yer veriliyor. Batı kaynaklı orkestra, topluca Türk-İslâm dünyasına kılıçlı, zırlı, gürzlü, şakırtılı, velveleli büyük gürültülerle saldıran haçlı sürülerini çağrıştıran bir simge gibi alınmış. İstirap çekenlerin acıklı nefesleri ise tarih boyunca bu saldırılara karşı koyan milletimizin maruz kaldığı aç-lık, kıtlık, sakatlık, ölüm, perişanlık gibi durumları ifade eden yanık türkülerimizin, ağıtlarımızın bir karşılığıdır. Batı, saldırganlığın uğultusunu, biz ise savunmanın iniltisini sanata dönüştürmüştüz.

Cansız, sunî, donuk, ruhsuz sanata karşı doğal olanın önceliği: “Sen anlayan bir gözle süzersin uzun uzun / Yabancı bir şehirde bir kadın heykelini; / Biz duyarız en büyük zevkini ruhumuzun / Görünce bir köylünün kıvrılmayan belini...” Hey-kel sanatı yine ağırlıklı olarak Batı kaynaklıdır. Batı, soyut, manevî, ruhî, insanî de-ğerleri ve özellikleri somut madde içinde dondurma anlayışına dayalı bir heykel ya da put sanatına önem vermiştir. Kadında üstün bir yaratılış değeri olan güzellik gi-bi soyut özelliği mermerden bir yapı içinde dondurmayı ve ona bakarak kadın gü-zelliği duygusunu tatmin etmeyi tercih eder.

“Biz” ise kadın güzelliğini kadının kendi doğal yapısı içinde, canlı kanlı vücu-dunda, doğal hareketleri ve faaliyetleri içinde görmeyi ve hissetmeyi, bundan zevk almayı tercih ederiz. Bu dörtlükte hem bu farka temas ediliyor hem de kentli bur-juva kadını ile köylü Anadolu kadını arasındaki farka yer veriliyor. Türk halk ede-biyatında çokça sözü edilen çeşmeye suya giden ya da bağda bahçede çalışan “köylü güzeli” tipi, bizim ideal sevgili ve kadın tipimizdir. Ayrıca bir köylünün kıvr-ılmayan beli, Anadolu Türk kadınının kişilikli, onurlu duruşunu, saygınlığını, yük-sek konumunu ve değerini de ifade ediyor. Bu kadın tipinde Millî Mücadelenin kahraman kadınına da görebiliyoruz.

Millî sanatın kaynağının Anadolu oluşu: “Başka sanat bilmeyiz, karşımızda du-rurken / Yazılmamış bir destan gibi Anadolumuz. / Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken / Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz.” Burada şair, kendi dönemi içinde Türk şairine sanatın kaynağını ve malzemesini gösteriyor. Batıdan alınma, kuru bir taklide ve ıktibasa dayalı havada kalan soyut ve bizimle ilgisi olmayan Ba-tı sanatı yerine biz kendi sanatımızı, kendimiz kurmamız gerekiyor. Anadolu’muz millî sanat üretimi için bakir bir alandır. Hem tabîî güzellikleri hem insanların kültür zenginlikleri, gönül dünyalarının renkliliği, insanî, medenî kimlik ve kişilik-leri sanat ve edebiyat için yararlanılacak zengin ve önemli bir kaynaktır.

Hayalî Kişilik: Şiirde somut kişiliklere değil; “sen”, “biz”, “dağda gezen ayaklar”, “bir beyaz kelebek”, “zeybek”, “ıstırap çekenler”, “kadın heykeli”, “beli kıvrılmayan köylü” gibi kim oldukları, adları sanları somut olarak belli olmayan hayalî kişiliklere yer verilmiştir. Şair, iki ayrı toplumsal kesiti vermek istediği için ister istemez genellemeye gitmiştir.

Anlam:

a. Anlam Çoğaltma Yöntemleri: Şair, özellikle bazı edebî sanatlardan yararlanarak anlam çoğaltma yöntemlerine başvurmuştur. Bunların bazılarını örneklen-direrek görelim:

Kinaye, asıl maksadı dolaylı ve kapalı bir şekilde ifade eden söze denir.

Kinaye: “Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken” mısraında “türkü” kelimesinin mecazlı anlamına, deyim anlamına asıl anlamından daha baskın şekilde yer verilmiştir. Asıl anlamında türkü söylemek yani onun temsilciliğinde sanat yapmak anlamı da kastedilebilir; ama asıl olarak belirlenen hedef ve seçilen yol doğrultusunda gitme anlamı ön plandadır.

İstiare (eğretileme), Bir sözcüğün anlamını geçici olarak başka bir sözcük hakkında kullanma. Bir şeyi gerçek anlamının dışında bazı bakımlardan benzerlik kurulan başka bir şeyin ismiyle belirtmektir.

İstiare: “Bahçe” (Batı dünyası), “çiçek” (sanat ürünü/üretimi), “bizim diyarımız” (Anadolu), “bin bir bahar” (Anadolu’nun sanat ve kültür birikimi), “düz cadde” (Batı yaşamı), “beyaz kelebek” (Batı dansçı) sözcüklerinde eğretileme yapılmış.

Mecaz-ı Mürsel: “Sen”, Batıcı kozmopolit sanatçıyı, “biz” yerli ve millî değerlere bağlı sanatçıyı, “dağda gezen ayaklar” Türk milletini, “kubbe” mimari eserler toplamını, “mozaik”, Türk-İslâm öncesi Anadolu sanat birikimini; “sülüs yazı”, “yeşil çini” Türk-İslâm sanatını, “zeybek” Türk folklorunu, “orkestra” Batı müziğini, “köylü” Türk köylü güzellerini temsil eden parçalardır. Şair bu parçaları zikrederek bunların dahil olduğu bütünü kastetmiştir.

Tevriye: “Istırap çekenlerin acıklı nefesleri” mısraında yakın anlam, açıklıktan, hastalıktan, savaştan, zulüm ve kötülükten ağlayıp inleyen kişilerin olumsuz hâlleridir. Uzak anlamı ise bu durumların ifadesi olan ağıtlar, türkülerdir. Burada yakın anlam söylenip uzak anlam kastedilmiştir.

II. Nazım Şekli

Şiir, dörtlüklerden kuruludur. Bu, biraz da divan şiirinin beyit sistemine bir tepkidir. Dörtlüklerin 1. ve 3. mısralarıyla 2. ve 4. mısraları kendi aralarında kafiyeli olduğundan çapraz kafiyeli nazım şeklidir.

III. Dil ve Üslûp

Dil: Faruk Nafiz, Millî Edebiyat akımının temel ilkelerinden biri olan Türkçeyi sadeleştirme anlayışına bağlı kalarak yalın bir konuşma diliyle yazmıştır. Türkçeyi kurallarına uygun olarak kullanmış olup dil sapmalarına yer vermemiştir.

Üslûp: Şiirde belirgin biçimde tasvirî ve tahlilî üslûp görülüyor. Şair, iki ayrı tipin yapıp ettiklerini, duygu ve düşüncelerini hem tasvir ediyor hem de tahlil. Meselâ kozmopolit tipin bir yandan bale gösterisini seyredışı tasvir edilirken diğer yandan içinin titremesi yani o andaki duygusal hâli tahlil edilmektedir. Şiir, hemen hemen bu tarz tasvir ve tahliller üzerine kurulmuştur.

Ayrıca muhatapla konuşma ve sorgulama üslûbu var. Bu bağlamda şiirde iki figür bulunuyor: “Biz” ve “sen”. Biz, büyük Türk milletinin ana gövdesini, çokluğu kalabalığı karşılayan bir zamir; “sen” ise azlığı temsil eden kozmopolit kesimi işaret eder. Burada “Biz” “sen”le âdeta hesaplaşmakta ve onu sorgulamaktadır.

IV. Ahenk

Ses Tekrarları: Şair, ahenği daha çok kafiye, redif ve hece vezniyle sağlama yoluna gidiyor. Kafiye konusunda oldukça başarılı. Kafiye çeşitleri şöyle:

Tam kafiye: “sesleri-nefesleri”, “sinirlerine-yerine”, “heykelini-belini”, “dururken-tuttururken”.

Zengin kafiye: “arar da - duvarda”, “saklar - ayaklar”, “derinden - yerinden”, “kelebeğin - zeybeğin”, “Anadolumuz - yolumuz”

Tunç kafiye: “çiçek - çek”, “içini - çini”, “uzun - ruhumuzun”

Redif: Mısra sonlarında ek redifler bulunmakta: “sesleri - nefesleri”, “sinirlerine - yerine”, “heykelini - belini”, “dururken - tuttururken”, “derinden - yerinden”, “kelebeğin - zeybeğin”, “Anadolumuz - yolumuz”

Kelime tekrarları:

İkilemeler: “uzun uzun”

Mısra başı kelime tekrarı: Şair, şiirin üzerine kurulduğu karşıtlığı vurgulamak ve bu yolla ahenk sağlamak için mısra başlarında “biz” kelimesini 6 kez, “sen” kelimesini de 3 kez tekrarlamıştır.

Ses dalgalanması

Vezin: Şair, millî edebiyat akımı ve memleket edebiyatı hareketine bağlı olarak şiirinde Türklerin millî vezni olan heceyi bilinçli bir tercih sonucu benimsemiştir. Bu şiirde hece vezninin 7+7=14'lü kalıbını kullanmıştır. Faruk Nafiz, bu vezni yüksek düzeyde bir terennüm aletine dönüştürebilmiştir.

Şu kitabı okuyunuz: Nihad Sami Banarlı, Kitaplar ve Portreler, İstanbul 1985.



K İ T A P

BEHÇET NECATİGİL'İN “KURŞUN” ŞİİRİNİN ÇÖZÜMLEMESİ

KURŞUN

Bitkinim, bitkinsin

Saçlar ağarır ümitlerle beraber

İnsanın evi olması

Büyülenmiş gibisin.

Satırlarda soldu yüzün

Kalabalık evlerde eğreti

Üzgünüm, üzgünsün

Mumlar eridi.

Sokaklar, eğlenceler uzakta

Farkında bile değilsin

Hasadını esirgeyen toprakta

Bitkinim, bitkinsin.

Çökmüş siperlerden kurtulan yorgun

Askerleri düşün

Yer altında saatler

Yılları ömrümüzün.

*Bilmezden gelsek de
Gün sönmeye başladı
Seneler eriyor cenkte
Yaşamaya vakit kalacak mı?*

*Diyeelim kurtardık hayatı
Ya ansızın yalmızsak
Ya külçeleşir de ayaklar
Yürüyemez olursak?*

*Ya da askerleri düşün
Tam çıkmışlar siperden, bakıyorsun
Pusudaki tepelerden
Bir kurşun.*

(Yeditepe, 15 Ocak 1953)

I. İçerik

1. Konu: Sosyal ve ekonomik konum bakımından orta sınıf içinde yer alan kişilerin evlilikle ilgili beklentileri, ekonomik sıkıntıları ve mutsuzluklarla dolu ömür süreçleri. Şiirde yaşları ilerlemesine, yıllar geçmesine rağmen araya ekonomik ve sosyal sorunlar gibi bazı engellerin girmesi sonucu bir çiftin evlenememesi, ileri yaşlarda evlenseler bile hayatı dolu dolu yaşayamamaları, hayatın karşılığı olan mutlu, zevkli, anlamlı yaşam değerini bulamaması durumları konu edilmektedir.

2. İzlek: Ekonomik sıkıntılar giderilmeden mutlu bir evlilik hayatı gerçekleştirilemez.

Şiirde iki kişi var. Erkek, evlenmek istediği ama bir türlü evlenemediği müstakbel eşine dönük olarak konuşuyor. Hem onun hem kendisinin hem de ortak durumlarının tasvirini ve değerlendirmesini yapıyor. Şiirde sosyal bir kurum olarak aile olmanın, yuva kurmanın zorlukları ve ferdi mutluluğa olan etkisi kuvvetle vurgulanıyor. Bir çiftin evliliğe bağlı ömür muhasebesi veriliyor. Ya da hayatın, ömrün akış süreci, evlilik kurumuna bağlı olarak irdeleniyor.

Evlenme yaşları geçmiş olan erkek, sevgilisine hitaben hayat yorgunluklarını, tatatlerinin tükenmişliğini “bitkinim bitkinsin” gibi iki kısa tanımlama ifadesiyle dile getiriyor.

3. Düşünce: Şiirde hikemî düşünce egemen. Çünkü hayata, evlilik kurumuna, mutluluk kavramına, yaşanan hayat tecrübelerinden sağaltılan bilgece yaklaşımlar ışığında bakılıyor. Hayat muhasebesi, mutlu olmanın zemini, dinî değerlerden çok dünyevî değerlere bağlı olarak yapılıyor.

4. Olay: Şiirin yüzey yapısını teşkil eden olay katmanı kısaca şöyle özetlenebilir: Birbirlerini seven ve evlenmek isteyen genç kızla erkek, gelecekte kuracakları yuvanın mutluluğunu, bir ev sahibi olmayı özlemle hayal ederler. Bu hayalle uzun yıllar beklerler. Evlenme yaşları geçer. Saçları ağarır. Uzun süre birbirlerine mektup yazarak teselli olmaya çalışırlar. Mektup satırlarını ya da kitap, dergi gibi başka türlü yazı metinlerini okuya okuya yüzleri solar, yaşlanırlar ve ömürleri geçer gider. Yaşları ilerledikçe kalabalık aileleri içinde kendilerini eğreti, sığıntı gibi hissedirler. Bundan sıkılıp utanırlar ve durumlarına üzülmüşler. Geceler boyu sabahlara kadar birbirlerini hasretle beklemekten mumlar eriyip biter.

Dışarıda, çarşıda pazarda insanlar cıvı cıvı, neşe ve eğlence içinde mutlu bir şekilde yaşayıp dururlar. Fakat yaşları geçmiş kadın ve erkek, sokağın bu neşesinden uzaktadırlar. Onların arasına karışıp aynı mutluluğu paylaşamazlar. Toplumsal hayata katılamamanın verdiği bir üzüntü içindedirler. Bir türlü evlenemeyip baba evlerinde hapsedilmiş gibi duran bu bekar kadın ve erkek, siperlerinde uzun süre bekleyen askerlere benzerler.

Sanki uzun ömür yılları, yer altında geçmektedir. Canlı canlı yaşama çağı olan gençlikleri, ömürleri eriyip gitmektedir. Hasbelkader evlenseler bile kısa süre sonra eşlerden birinin ölümü ya da boşanma sonucu yalnız kalma durumunun, yaşlılığın, elden ayaktan düşmenin ya da ansızın gelen bir ölümün ortaya çıkıvermesi ihtimali, onları endişelendirmektedir.

5. Varlık: Şiir, insanlık hâlleri gibi soyut durumlar üzerine kurgulandığından somut varlıklar ön plana çıkarılmamıştır.

6. Duygu: Şiire karamsarlık, kötümserlik, umutsuzluk duygusu hâkim.

7. Görüntü:

a. Nesnel Görüntü: Şiirde nesnel görüntü sunumu belirgin biçimde yer alıyor. Kişinin bitkin görüntüsü, beyaz saçlar, kişinin büyülenmiş gibi şaşkın görünüşü, kalabalık evlerde eğreti durması, mumların erimesi, sokakların, eğlencelerin varlığı, siperlerden kurtulan askerlerin yorgun görünüşleri, ayakların külçe hâline gelip yürüyemez oluşu gibi görüntüler, nesnel görüntü tasvirleridir. Bu da şairin realist dünya görüşüne bağlı olmasından kaynaklanıyor. Yani hayatı ve dünyayı olabildiğince somut gerçekliği içinde algılamaya çalışıyor.

b. Öznel Görüntü: Bunun yanında az da olsa öznel görüntülere de yer vermiş. Bunlardan “yüzün satırlarda solması” nı resimsel görüntü, “ömürümüzün yıllarının yer altında geçmesi”, ömrü temsil eden “günün sönmesi” yani güneşin batması, “ansızın yalnız kalıvermek”, “siperinden çıkmış askerin bir kurşunla ölmesi” imgeselliğinde ansızın gelen ölüm gibi görüntüler de hayali görüntülerdir. Bu da şairin imge kurma gücünü ortaya koymaktadır.

c. Soyut Görüntü

Simge ve imgeler:

“Saçlar ağarır ümitlerle beraber”: Evlenip mutlu bir yuva kurma, huzur dolu bir yaşantı ümitleri içinde yıllar geçer gider, saçlar ağarır; ama bu beklentiler bir türlü gerçekleşemez.

“İnsanın evi olması / Büyülenmiş gibisin”: Burada şair, eksilteli ifade kullanıyor. Necatigil’in şiirinde yaygın olan teknik bir uygulamadır bu. Mısra da cümleyi tamamlamaz, araya boşluklar koyar; gerisini okuyucunun muhayyilesine bırakır, onun tarafından doldurulmasını ister. Bu mısra da böyledir. Şiire konu olan kişilerle benzer durumları paylaşan okuyucular bu mısrayı kendi ruhsal durumlarına uygun olarak tamamlayabilirler. Bu, ileriye, geleceğe dair bir temennidir; dilek istektir. Buna göre bu mısrayı şu biçimde tamamlayarak ya da zenginleştirerek okuyabiliriz: “İnsanın kendine ait, mutlu bir evlilik hayatının yaşandığı bir yuvası, evi olması ne güzel! Ne bulunmaz bir nimet! Ah böyle bir evim olsa!”

Kadın, böyle bir mutlu ev ve evlilik hayali karşısında büyülenir kalır. Bunu duymak bile onu kendinden geçirir. Çünkü en büyük beklentisinin gerçekleşecek olması onu heyecanlandırır.

“Satırlarda soldu yüzün”: Bunu birkaç biçimde yorumlamak mümkün. Kadın yıllarca sevgilisinden gelen mektupları okuya okuya ya da evlilik gününü beklerken roman vs. okuya okuya yaşlanıp gitmiştir. Uzun süren evlilik bekleyişi içinde geçen zamanda vakitlerini okuyarak geçirmekte ve yüzü solup gitmektedir.

“Kalabalık evlerde eğreti”: Burada da eksiltili ifade vardır. Bu da okuyucu tarafından doldurulması, tamamlanması gereken bir cümledir. Mısraı şu biçimde tamamlanabiliriz: “Kalabalık evlerde eğreti durmaktasın”.

Anlaşılan kadının ya da yaşı geçkince kızın kalabalık bir ailesi var. Evlenme çağı gelip geçtiği, evden ayrılması gerektiği hâlde hâlâ babasının evinde kalıyor olmayı, olumsuz bir durum olarak değerlendirmekte ve ailesine yük olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden ailesinin kalabalık evinde eğreti durmakta, kendini rahat hissetmemektedir.

“Üzgünüm, üzgünsün”: Bu durumdan hem kız üzüntülüdür, hem de bazı zorunluluklardan dolayı onunla bir türlü evlenemeyip onu babasının evinde eğreti bıraktığı için erkek üzgündür.

“Mumlar eridi”: Mumların eriyip gitmesi gibi sevgililer de birbirlerini bekleye bekleye eriyip gitmektedirler. Bu, divan şiirinden alınma bir mazmundur. Divan şiirinde şair, kendini muma benzetir. Sabaha kadar geceler boyu mumun içinin yanı, i fitilinin yanıp mumunun eriyip akması ile âşışın sevgili için hasretle yanıp ağlaması ve göz yaşı dökerek eriyip gitmesi arasında ilişki kurulmaktadır. Sevgili âşışın yanına gelmezse bile âşık, onun hayalinin meclisinde sabaha kadar mum gibi yanacaktır. Nitekim **Namık Kemal**, bir oyununda bu mazmuna şöyle yer verir (Zekiye, sevgilisi İslâm Bey için): “Gene sabah oldu, gene gözüme bir dakika uyku girmede.. (Mumları söndürerek) Zavallı mum! Acaba ben de senin gibi yana yana tükenip gidecek miyim?...” (Vatan Yahud Silistre, Tertip: M. N. Özön, İst. 1965, 6. baskı, s.24.)

“Sokaklar, eğlenceler uzakta / Farkında bile değilsin”: Dışarıda herkes, istediklerini elde etmiş, ümitlerini gerçekleştirmiş bir hâlde neşe içinde yaşarken, eğlenirken şiire konu olan kadın, kendi hüznü, kederi, üzüntüsü içinde bunların farkında bile değildir.

“Hasadını esirgeyen toprakta / Bitkinim, bitkinsin”: Toprak, hayatın ve ömrün bir simgesidir. Hasat ise hayatın ürünü olan mutlu bir evlilik ve yaşantı durumunun istiaresidir. Tohum ekilip belli bir zaman geçtikten sonra hasat toplanır, yani ürün alınır. Gençler de belli bir yaşa geldikten sonra evlilik ürününü almak isterler; ancak toprak yani hayat, onlardan bu hasadı esirger, evlenmeleri mümkün olmaz.

“Çökmüş siperlerden kurtulan yorgun / Askerleri düşün / Yer altında saatler / Yılları ömrümüzün”: Burada durum benzerliğine dayalı özdeşlikler kuruluyor. Siperlerde saatlerce kalan askerlerin durumu ile yıllarca evlenmek için siperde bekleyen gençlerin durumu birbirine benzer.

“Bilmezden gelsek de”: İnsan yılların geçip gidişini, yaşlanmayı bir türlü kabul lenemez, görmezden bilmezden gelir.

“Gün sönmeye başladı”: Ancak gerçek ortadadır ve ömrün simgesi olan gün (güneş) sönmeye başlamıştır; yaşlılığa doğru gidilmektedir.

“Seneler eriyor cenkte”: Hayat mücadelesinde, evlenebilmek ve geçimi sağlamak için verilen mücadeleler(cenk)de seneler hızla akıp, eriyip gitmektedir.

“Yaşamaya vakit kalacak mı”: Bütün bunların sonunda acaba yaşamaya, gönlün istediği gibi vakit geçirmeye, hayatı istekleri doğrultusunda değerlendirmeye, gönüllerinin arzu ettiği bir yaşantıyı gerçekleştirmeye zaman olacak mı?

“Diyelim kurtardık hayat”: Bu kadar uzun mücadelelerden ve geçip giden zamandan sonra her şey yoluna girdi, iş bulundu, ev, araba alındı, ekonomik sıkıntılar aşıldı.

“Ya ansızın yalnızsak”: Ama iş işten geçmiş olacak ve insan kendini birdenbire yalnız buluverirse. Buradaki yalnızlık iki biçimde düşünülebilir: 1. Evli çiftler ileri yaş-

larda cinsel, duygusal, düşünsel anlamda birbirlerine karşı olan hararetlerini, bağlılıklarını, bütünlüklerini kaybedebilirler. Çift, karı-koca bütünlüğüne dayalı bir hayat değil, birbirinden kopmuş, kendi dünyalarında yaşayan iki yalnız insan hâline gelmeleri durumu. 2: Eşlerden birinin ölümü üzerine diğerinin yalnız kalivermesi durumu.

“Ya külçeleşir de ayaklar / Yürüyemez olursak”: Yaşlılık ve hastalıklar gelip çattınca yürüyememek, yani insanın gönlünce yaşayamaması, gezip tozamaması, istediklerini yapamaması ne kadar acı!

“Ya da askerleri düşün / Tam çıkmışlar siperden, bakıyorsun / Pusudaki tepelerden / Bir kurşun”: Yukarıdaki bentte “ya ihtiyarlık gelip çatarsa” serzenişi vardı. Bu bentte ise “ya ölüverirsek” kaygısı var. Her iki hâl de çaresizlik ve iş isten geçmişlik durumudur. Nitekim burada verilen örnek de ilginç. Tam geçim savaşı bitmiş, maddî ya da başka türlü sıkıntılar sona ermiş, artık eve dönme zamanı yani birlikte rahat ve mutlu bir şekilde yaşama, gönüllerince bir hayat geçirme zamanı gelmiş derken; hiç hesap edilmeyen, umulmayan bir yerden gelen kör bir kurşun yani ölüm her şeyi berbat eder.

8. Anlam

Metinlerarasılık: Şiirde geriden geriye Türk halk hikâyelerinin özellikle “Kerem ile Aslı” hikâyesinin kurgusal bir etkisi seziliyor. Kerem ile Aslı hikâyesinde iki gencin evlenmesine engel kültürel; din farkıydı. Bu şiirde ise ekonomik sıkıntılardır. Kerem ile Aslı birbirlerine kavuşmak için uzun bir mücadele verdiler. Bu şiirde de uzun bir mücadele süreci var. Kerem ile Aslı hikâyesinde vuslat gerçekleşmiyor ve ikisi de ölüyor, ölümden birleşiyorlar. Yani ideal mutlulukları ölüm sonrasına kalıyor. Bu şiirde ise tam her şey yoluna girmişken bir kurşun yani ölüm, her şeyi bitiriyor. Bu motif de benzerlik taşıyor. Ayrıca divan şiiri mazmunlarına da yer verildiğini belirttik.

II. Şekil

Nazım Şekli: Şiir, mısra kümelenişi bakımından dörder mısralık bentlerden kuruludur. Kafiye sistemi bakımından ise belli bir bütünlük yoktur. İlk bent serbest, 2. bent çapraz kafiyeli, 3. ve 4. bentler yarı çapraz kafiyeli, 5. bent çapraz kafiyeli, 6. bent serbest, 7. bent ise bütün mısraları kendi içinde kafiyeli olacak şekilde düzenlenmiştir.

III. Dil ve Üslûp

Dil: Şair, yalın, açık, anlaşılır bir konuşma dili kullanılıyor. Dil sapmalarından ise eksiltili ifadelerle yer veriliyor. Bunlardan daha önce söz ettik.

Üslûp: Şiirde konuşma üslûbunu, dramatik ve yalın üslûbu yoğun olarak görüyoruz.

IV. Ahenk

Necatigil, bu şiirde ahenk unsuruna pek önem vermemiş. Şiirin lirizmi zayıf. Bununla birlikte tamamen ahenkten yoksun da değil. Şiirde ahenk, bazı bentlerde kafiye olan ses tekrarlarıyla sağlanmış. Ayrıca “Bitkinim, bitkinsin”, “Üzgünüm, üzgünsün” mısralarında olduğu gibi kelime tekrarlarından yararlanılarak da ahenk oluşturulmuş. Öte yandan 6. bentte “ya” kelimesinin iki mısranın başında tekrarlanmasıyla da bir ahenk üretildiğini görüyoruz. Şiir, vezin bakımından serbestir.

Yalın üslûp: Yalın (sade), temiz, açık, duru, berrak, süslerden arınmış, edebî sanatlarla, benzetmelere, sıfatlara yer vermeyen, muğlak olmayan, anlaşılabilir, çıplak üslûp.

Yukarıdaki örneklerden yararlanarak siz de istediğiniz bir şiiri çözümleyiniz.



SIRA SİZDE

Özet



Bir şiirin nasıl çözümlenmesi gerektiğini görebilmek.

Şiirleri örnek çözümlmelerde görüldüğü gibi dört açıdan incelememiz gerekmektedir: *İçerik, şekil, dil ve üslûp, abenk.*



Şiiri şiir yapan temel unsurları adlandırabilmek.

Şiiri şiir yapan temel unsurlar içerik, şekil, dil ve üslûp, ahenk ve bunlarla ilgili öteki alt başlıklar altında değerlendirilmelidir.



Şiirin, açılanması gereken simgesel bir dile sahip olduğunu anlayabilmek.

Şiirde dilin, iletişimsel kullanımının ötesinde bir işlevi vardır. Şair, duygusal ve imgesel yönü ağır olan, simgesel bir dil kullanır. Bu dil alışılmış düzeninden sapmalar da gösterebilir. Bunun için şiir dilinde yer verilen *edebî sanatları, imgeleri* ve *imgeleri* bulup çözümlmek gerekir.



Şiirin abenkli bir edebiyat türü olduğunu ayırt edebilmek.

Şiirin sözleri, kelimeleri, mısraları ve mısra öbekleriyle bir bütün halinde, ideal anlamda kendi iç uyumunu kurarak meydana getirdiği güzel, hoş tını ve ses olan *abenk*, birtakım tekrarlar, yansıma ögeleri vb. yollarla sağlanır.

Kendimizi Sınayalım

Okuduğunuz şiir çözümleme örneklerinden hareketle şu soruları yanıtlayınız:

1. Şiirde üzerinde durulan, başka şairlerin de hakkında şiir ürettikleri, genel, evrensel, nesnel malzemeye ne ad verilir?

- a. İzlek
- b. Konu
- c. Ahenk
- d. Duygu
- e. Olay

2. Şairin konuyu kendine göre işlediği, öznel yorum ve yaklaşımlarını ortaya koyduğu kişisel düşüncesine ne denir?

- a. İzlek
- b. Konu
- c. Ahenk
- d. Duygu
- e. Olay

3. Şiirde başka kaynaklardan alıntı, değini, ya da gönderme, dönüştürme ya da değiştirme şeklindeki yararlanmaya ne ad verilir?

- a. İzlek
- b. Konu
- c. Metinlerarası ilişkiler
- d. Duygu
- e. Olay

4. Şiirde mısraların kümeleniş ve kafiyeleşme şekline göre aldığı isme ne ad verilir?

- a. Nazım şekli
- b. Konu
- c. Ahenk
- d. Duygu
- e. Olay

5. Değişik amaçlarla Türkçenin, bilinen kurallarına aykırı olarak kullanımına ne ad verilir?

- a. İzlek
- b. Konu
- c. Ahenk
- d. Duygu
- e. Dil sapması

6. Dilin söz, anlam ve heyecan sanatlarından yararlanılarak okuyucunun gözü önünde oluşturulan hayalî görüntüye ne ad verilir?

- a. İzlek
- b. İmge
- c. Ahenk
- d. Duygu
- e. Olay

7. Şairin duygu, düşünce ve hayallerini kendine has bir tarzda dile getiriş, ifade ediş biçimine; yani ortak dilin kişiye özel olarak kullanımına ne ad verilir?

- a. İzlek
- b. Konu
- c. Ahenk
- d. Üslup
- e. Olay

8. Aşağıdakilerden hangisi anlam çoğaltma yöntemleri arasında yer alan edebî sanatlardan biridir?

- a. Kinaye
- b. Hayalî kişilik
- c. Nazım şekli
- d. Üslup
- e. Dil

9. “Bir şeyi gerçek anlamının dışında bazı bakımlardan benzerlik kurulan başka bir şeyin ismiyle belirtme” sanatına ne ad verilir?

- a. İstiare
- b. Mecaz-ı mürsel
- c. Kinaye
- d. Tevriye
- e. İstifham

10. Aşağıdakilerden hangisi “yalın üslûbun” tanımıdır?

- a. Yalın (sade), temiz, açık, duru, berrak, süslerden arınmış, edebî sanatlara, benzetmelere, sıfatlara yer vermeyen, muğlak olmayan, anlaşılabilir, çıplak bir üslûptur.
- b. Tamamen ahenkten yoksun şiirlerin üslubudur.
- c. Bir şeyi gerçek anlamının dışında bazı bakımlardan benzerlik kurulan başka bir şeyin ismiyle belirtmektir.
- d. Şairin duygu, düşünce ve hayallerini kendine has bir tarzda dile getiriş, ifade ediş biçimidir.
- e. Dilin söz, anlam ve heyecan sanatlarından yararlanılarak okuyucunun gözü önünde oluşturulan hayalî görüntüye verilen addır.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. b Yanıtınız yanlışsa “Yahya Kemal Beyatlı’nın *Atık-Valde’den İnen Sokakta* Şiirinin Çözümlemesi” bölümüne bakınız.
2. a Yanıtınız yanlışsa “Yahya Kemal Beyatlı’nın *Atık-Valde’den İnen Sokakta* Şiirinin Çözümlemesi” bölümüne bakınız.
3. c Yanıtınız yanlışsa “Ahmet Muhip Dıranas’ın *Serenad* Şiirinin Çözümlemesi” bölümüne bakınız.
4. a Yanıtınız yanlışsa “Yahya Kemal Beyatlı’nın *Atık-Valde’den İnen Sokakta* Şiirinin Çözümlemesi” bölümüne bakınız.
5. e Yanıtınız yanlışsa “Yahya Kemal Beyatlı’nın *Atık-Valde’den İnen Sokakta* Şiirinin Çözümlemesi” bölümüne bakınız.
6. b Yanıtınız yanlışsa “Yahya Kemal Beyatlı’nın *Atık-Valde’den İnen Sokakta* Şiirinin Çözümlemesi” bölümüne bakınız.
7. d Yanıtınız yanlışsa “Yahya Kemal Beyatlı’nın *Atık-Valde’den İnen Sokakta* Şiirinin Çözümlemesi” bölümüne bakınız.
8. a Yanıtınız yanlışsa “Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Sanat* Şiirinin Çözümlemesi” bölümüne bakınız.
9. a Yanıtınız yanlışsa “Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Sanat* Şiirinin Çözümlemesi” bölümüne bakınız.
10. a Yanıtınız yanlışsa “Behçet Necatigil’in *Kurşun* Şiirinin Çözümlemesi” bölümüne bakınız.

Yararlanılan Kaynaklar

- Aksan, Doğan (1993), **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Ankara: Bilgi Yayınevi
- Çetin, Nurullah (2009), **Şiir Çözümleme Yöntemi**, Ankara: Öncü Kitap
- Çetin, Nurullah (2009), **Şiir Tahlilleri 1**, Ankara: Öncü Kitap
- Dilçin, Cem (1997), **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Göğüş, Beşir (1998), **Anlatım Terimleri Sözlüğü**, Ankara: Kurtuluş Ofset Basımevi

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Seçtiğiniz şiir, örneklerde olduğu gibi içerik, şekil, dil ve üslûp, ahenk açısından değerlendirilerek çözümlenebilir.

YENİ TÜRK EDEBİYATINA GİRİŞ



Amaçlarımız

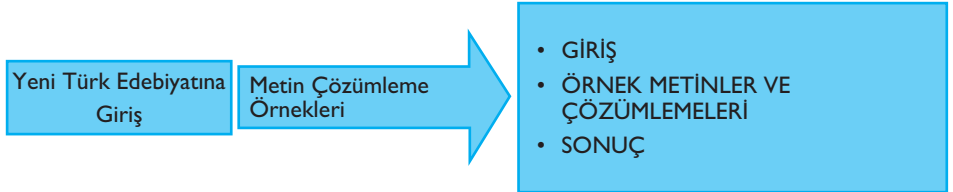
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Yeni Türk edebiyatının ilk dönem örneklerinden Samipaşazâde Sezaî'nin "Kediler" öyküsünü çözümleyebilecek,
- "Dilenci" adlı denemesiyle Ahmet Haşim'i farklı bir yönüyle tanıyabilecek,
- Sait Faik Abasıyanık'ın "Hallaç" öyküsünü inceleyebilecek,
- Oğuz Atay'ın modernist anlatı tarzının bir örneği olan "Unutulan" başlıklı öyküsüyle Yeni Türk edebiyatının gelişme çizgisini gösterebilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Öykü (hikâye)
- Deneme
- İnceleme
- Yeni Türk edebiyatı

İçerik Haritası



Metin Çözümleme Örnekleri: Düzyazı

GİRİŞ

En eski çağlardan beri mitten destana, masaldan fıkraya, kıssadan tarihe kadar geniş bir alanda anlatım yolu olarak düzyazı (nesir) kullanılmaktadır. Nesir türündeki yazılar şiirden öncelikle biçimsel özellikleri bakımından ayrılır. Bunun yanı sıra dilin iletişim işlevinden, şiire göre daha az uzaklaşır ve genel olarak ritimlilik, imge oluşturma gibi kaygıları bakımından da dilin standart yapısına daha bağlıdır. Bunun nedeni dilin anlam yapısı üzerinde değil, anlamın düzenlenişi noktasında yoğunlaşmasıdır. O yüzden nesir türündeki yazılar büyük ölçüde bir haberi iletme, bilgi vermek gibi işlevler için kullanılır.

Sanatlı kullanım açısından ise nesir özellikle öykü (hikâye), roman gibi anlatı türleri başta olmak üzere deneme gibi yazılarda da tercih edilir. Öykü ve roman, ya bir olayı ya da bir durumu anlatma esasına göre düzenlenir. Bunlar okura kurmaca bir dünya sunan metinlerdir. Deneme, makale, gezi yazısı, mektup gibi türlerde ise gerçeklikle ilişki genellikle gözetilir. Bütün bu türler için inceleme çalışması temelde dil kullanımı ile konu veya tema özellikleri üzerinde yoğunlaşır. Dil açısından kelime seçiminden başlayarak, cümle kuruluşları, cümlelerin ve paragrafların birbiriyle ilişkisinin incelenmesi, kısacası nasıl söylendiği; tema veya konu incelemesi ise metinde ne söylendiği sorularının cevabını ortaya çıkarmak amacını taşır.

Köklü bir geçmişe uzanan Türk edebiyatında divan edebiyatı geleneğinde özellikle **Kâtip Çelebi**, **Evliya Çelebi** gibi yazarlar tarafından başarılı örnekler verilmiş; **Veysî**, **Nergisî** gibi yazarlar eliyle de sanatlı nesir alanının tipik örnekleri ortaya konulmuştur. Yeni Türk edebiyatı ise nesir türlerinin büyük gelişme gösterdiği bir dönem olmuştur. Batı tarzı türler bu dönemde edebiyatımıza girmiş ve gelişmiştir.

ÖRNEK METİNLER VE ÇÖZÜMLEMELERİ

Bu ünite, daha önce kuramsal (teorik) olarak anlatılan metin incelemesinin nesir türündeki eserlere uygulanması ele alınacaktır. Bu uygulamayı gerçekleştirmek için yeni Türk edebiyatının farklı dönemlerinde yazılmış öykü türündeki üç metin ile bir deneme metni seçilmiştir. Bu metinler aynı zamanda yeni Türk edebiyatındaki nesir türünün gelişimini de gösterecek niteliktedir.

Samipaşazade Sezai'nin “Kediler” Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi

İnceleyeceğimiz ilk eser, Tanzimat Döneminin tanınmış öykü ve romancılarından olan **Samipaşazade Sezai**'nin “Kediler” adlı öyküsüdür.

KEDİLER

(Büyükada'da cereyan etmiş bir vakanın istinsabıdır.)

- Hanım! En son cevabını isterim. Ya ben, ya kediler?

- Kediler!!

Bir kocanın me'yusiyeti, bir kadının bevesât-ı bî-sebatı, muhabbetin, çemenzar-ı safâ üzerine temellerini nihâl-i gülden, beva-yı sevdâ-fezâ-yı bî-karara karşı camlarını nurdan, esas-ı beytiyesini tül den bina ve tefriş ettiği saray-ı izdivacın inhidâmı, hep bu birkaç kelimeden ibaret olan mükalemede mündemic idi.

Kediler! Öyle mi? Demek ki otuz üç senelik bir refakat-i yek-vücûdâne neticesi, keli-me-i muammâ-yı izdivacın ballı, bu cevap oluyor. Otuz üç sene evvel izdivacın ilk aylarında, ebediyet-i muhabbete, beka-yı sevdaya yeminler eden lisan-ı âşıkâneneden, kendisinin kedilere, her türlü mana ve meziyetten mahrum bir meyl-i keyfiye feda olunduğunu iştirmek kıymet-i insaniye ve haysiyet-i ehliyesini iblâl ve tebeyyüç ettiğinden, artık bu hale bir netice vermek karar-ı kat'isini ittihaz eylemişti. Zavallı koca! Hareminin, mutasarrıfa olduğu eve, celb ve cem' ettiği yirmi-otuz kedinin ta'ci-zat ve tasdiatından artık bizâr olmuştu. Evin içinde sahibü'l-beytten ziyade bir revîş-i âmirane ile kuyruklarını kaldırıp bu bedbaktı kocaya bir nazar-ı istihfaf ve istibkar atfederek dolaşan bu kibirli hayvanat kanapelerini istila etmiş, koltuk sandalyelerinde uyurlar, o senenin soğuk kışında ısınmak için yaktığı ateşin karşısında düşünürler, sofalarında, odalarında sâmia-hıraş sesleriyle kavgâ ederlerdi. Günden güne etvâr-ı küstâbânelerini arttırarak tekessür eden kediler bu adama evinde bir câ-yı tevakkuf bırakmamağa başladılar.

Bir sabah gayet erken uyanarak kendi âleminde bir kahvaltı etmek için küçük odasına çekildiği zaman, sokakta birtakım çocukların ağladığını işiterek pencereden dışarı baktı. Sâmia-i rikkatine akseden kedilerin âvâze-i mücadele vü müşâtemeleri olduğunu anlayınca, aldandığından dolayı kemal-i biddetle iskemlesine oturdu. İskemleye kuûdunda yüzünün iki nokta-i müntehası olan tepesiyle, çenesi geriye doğru çekik, büyük ve biraz fırlak gözleriyle bir arayıcılık balı kesbeden yüzünü iki tarafa döndürerek bayretle etrafına bakınıyordu. Zira kedinin biri ekmeğini çalmış, diğeri sütlü kabvesini içmiş, öteki de fincanını kırmıştı. Kendi kendine yeis ve hayretle “kime meram anlatmalı! Bu kibirli, vefasız, nimet-nâşinas hayvanatın kadınlar elbette tarafdarı olur. Zaten kedi kadındır” diyordu.

Bir günlük mabsul-i mesaisinin böyle mahv ve heder olmasından teessürle başını eline dayayarak pencerenin önünde oturdu. İşte orada, duvarın altında, kabvesini içen, ekmeğini çalan, fincanını kıran, kendisini sabah keyfinden mahrum eden, velhasıl evinde bütün rabat ve asayişini selbeyleyen kediler, güneşe karşı abanos gibi mücellâ siyah, kar gibi beyaz, sarı benekli, elvan-ı revnak-efzâları ve her an ve saniye renkleri değişen çeşman-ı pertev-firûzanları nazarlarda bir kavs-i kuzah teşkil ettiği esnada ön ayaklarını ibtida ağızlarına götürüp nisvana mabsus bir tavr-ı işvebâzâne ile yüzlerini temizleyerek safa-yı batırla sabah kahvaltısını hazmetmekte ve öğle taamına hazırlanmakta idiler.

Sahibetü'l-beyt tarafından kendisine tercih olunan bu hayvanat-ı müfterisenin ahvâl-i lâkaydâneleri biddetine dokunarak sofaya çıktı. Orada, merdivenin orta basamaklarında, bıyıkları, yüzü, başı, siyah lekelere boyanmış beyaz kediyi görür gör-

mez: “Kabvemi sen içtin! Fincanımı sen kırdın! Öyle mi?” diyerek odasından bastonunu alıp ayaklarının ucuna basarak yavaş yavaş kedinin yanına sokuldu. Hazır eline fırsat geçmişken istediği gibi intikamını almak için vücudunun en can alacak yerini nişanladı. Bastonunu kaldırdı. Kedi kımıldıyor, kaçacak. Değneğini şiddetle üzerine indirir indirmez seriü's-seyr olan bu afacan hemen sıçrayınca ayağı kayarak azîm bir gürültü ile merdivenlerden aşağı yuvarlandı. Merdivenin altında kolunun sızladığından şikâyet ederken nîm-i diğer-i mevcudiyeti olan karısı karşısına çıkarak “biç kediye öyle vurulur mu? Ya bir yeri kırılırdı...” deyince zavallı berif şiddet ve biddetle: “Ben sana şimdi gösteririm” diyerek odasına çıktı. Haremi de kendisini takip ederek kemal-i sükûnet ü mülâyemetle diyordu ki: “Ne yapacaksın? Ne yapabilirsin? Söyle de ben de anlayım?”

Bir camın arkasından görülen kıvılcım gibi, renkli güzellikten akseden bir damla yaşı câ-yı karar olan büyük gözlerini; altmış senenin üzerinde nişanlar, lekeler bırakarak geçtiği bareminin yüzüne atf ile “Ne mi yapabilirim! Hükümet-i maballîyeye müracaat edeceğim. Senin kedilerinden sirkat-i me’kûlât, gasb-ı emvâl, taarruz-ı mesken davasına kalkışacağım. Bakalım! O zaman bu hırsızların, bu haydutların bir tanesini burada görebilir misin?..”

Paltosunu, şapkasını giydi. Kapıyı kıracak gibi şiddetle çekerek evden çıkıp gitti.

*

**

Kaymakam beyefendi meram anlamıyor! Rossini ahfad-ı kiramından olan bu musikişinas İtalyalı hürmet ve adalet ister. Bu bedbaht koca muhakemât-ı muhikkâne ve şikâyet-i adâlet-cûyânesini karşısındakinin zihnine vaz’ ve ilka için jimnastik yapar gibi ellerini kaldırarak bir acemi aktöre gıpta-bahş-ı evza ve harekât-ı mübalâğakârâne ile ifham-ı hakikate çalışıyorsa da mümkün olamayacağını anlayınca biddetle Adalar kaymakamı beyefendiye “herkesin karısının kaşına, gözüne, yürüyüşüne, giyinişine karışsınız da benimkinin şu münasebetsiz muhabbetine, şu muzır hayvanlarına niçin müdahaleyi reddediyorsunuz?” şikayetiyle meyyusâne evine avdet ediyordu. Evine avdet ettiği zaman haremi nüzulün tehdidâtından dehşet-yâb olduğu için titremeğe başlamış, altmış senelik başını sallayarak ve naz ü işve ile bir gözü-nü süzerek mütebessimâne “sen memnun ol ki ben kedileri seviyorum! Ya bunların yerine berifleri sevsen...” dedi. O büyük, o buruşmuş çehresinin sarkık yanakları bal-i tebessümle geriye doğru çekilerek hâne-i çeşmanının gölgesi içinde kalan sönük gözlerine gelen bir revnakla dermiyan ettiği bu muhakeme-i şûhane kocasına hemen bak verdirecek kadar müncezib göründü. O gece bir tavr-ı sitemkârâne ile hiçbir söz söylemeyerik yatağına girdi. Söz beynimizde... Bu tebessüm, bu imâ-yı muhabbet, bu işve, bu muamele-i nüvâzişkârâne kocasının yeis ve biddetini hayliden hayli ta’dil ve teskin etmişti. Câme-bâb-ı âramına çekilip de bir tarz-ı galibâne ile uzattığı ayaklarının acı acı tırmalandığını hissedince telaş ve halecan ile yorganını kaldırıp o büyük gözleriyle baktı. Kedi! Hem de sabah kahvesini içen beyaz kedi! Galiba bu afacanlar iştirak-i emval ve ayâl tarafdarı idiler ki, biçarenin serir-i izdivacında da yerleri vardı. Hareminin mutasarrıf olduğu bu evde kendine biç câ-yı karar bırakmayan kediler nihayetü'l-emr baremini de elinden almışlardı.

Gece yarısı verdiği bir karar-ı kat’i üzerine sabableyin erken kalkarak kendisine ait ne kadar eşyası varsa bir sandığa vaz ile aşağıki taşığa indirdi. Arkasına paltosunu, başına şapkasını giyerek iplerle bağladığı sandığın üstünde oturmuştu. İşte o zaman: “Ya ben, ya kediler?” sualini irad etmiş ve “kediler” cevab-ı meyyusânesini almıştı.

Elveda! Elveda! Artık bir daba avdet etmemek üzere yola çıktı. Mabzun, mütefekkir bir bal ile küçüklü büyüklü birtakım nisbetsiz evlerle dükkânların teşkil ettiği çarşı-

dan geçiyordu. Sokağın ortasında ayakları çıplak, elbiselerinin yırtık yerlerinden tenleri görünür birtakım etfâl-i sefaletin haykırışarak oynadıklarını dalgın dalgın seyrettikten sonra galiba tasadduk etmek niyet-i aceze-perverânesiyle ceplerini birer birer karıştırıp yine galiba hiçbir şey bulamadığından yoluna devam etti. Biraz ötede meyhanenin, Şark şairlerinin revnak-ı bayallerinden iş'al edilmiş kandilin tenvir eylediği karanlık köşesinde bir "laterna" bütün Ada balkını sarboş etmekte idi. Sokakta, meyhanede "laterna"nın etrafında birçok balk hep bir ağızdan Ada'nın sokaklarında tanîn-endaz, içtimagâblarında raks-âver, nişanlı kızların lisanlarında sevgilerine bir hitab-ı muhabbet-perver olan

Corci, corci, corcakimo

Nisabiro, pulakimo!

şarkısını söylüyorlardı. Bulunduğu hal-i yeis ve hüzne kabkaba-zen-i istihfaf oluyordu gibi gelen bu şemâtetin arasından geçerek (Cakamo) yolunu takip etmeğe başlayınca manzara-i tabiatın letafet ve ulviyeti, o geceyi geçirmek için bir melce tabarrisiyle bî-karar olarak her tarafa mün'atıf nazarına şaşaapaş oldu. Hava güzel, rüzgâr sâkit, Marmara lâcivert idi. Bir daha avdet etmeyecek, bu mukarrer! Otuz üç senelik rabta-i izdivaç kırılmış, artık yalnız başına kalmıştı. Şu yalnızlık müessir değil mi? Otuz üç seneden sonra her yerde, her şeye karşı yalnız! Bu vâsi denize, bu dîrâdûr ufuklara karşı yapayalnız!

Hatta semâ bile o lâcivert gözleriyle kendisine şefkat ve merhametle bakıyordu.

Bir tarafı kırmalar içinde kalmış mai atlas gibi hafif surette mütemevviç derya, diğer tarafı yeşil bir hamail gibi yukarıdan aşağıya doğru sarkarak reng-i teravetlerini her mevsimde muhafaza eden çalılarla çam ağaçlarının fasıla verdiği bir yolu takip ediyordu. Tefekkürât-ı amîka içinde kaybolmuş bir hal ile biraz deniz kenarına doğru meyledip önünde balık avlamak için bir kedinin sindiğini görünce hemen yolunu değiştirerek yokuşu çıkmağa başladı. Yörükali'ye vardığı zaman mabbûbe-i şarki olan güneş sırma saçlarını derya-yı bî-karar-ı safanın üzerine dökerek nuranî yollar, müzebbeb izler açtığı gibi karşı taraftaki uzaktan uzağa görünen sudan ibaret ufukları da âşıkane surette tehyiç ediyordu. Bir hayli zaman denizin verdiği hayret-i meftûnâne içine dalıp gitmişken hakikatin dest-i bayal-şikesti bütün vücudunu sarsarak kendisini bulunduğu hal-i bibûşîden uyandırdı. Saat ilerlemiş, öğle takarrüb etmişti. Evine bir daha avdet etmemek üzere verdiği karar, kat'i idi. Bu belli, fakat öğle taamını nerede edecek? Akşam nereye gidecek? Geceyi nerede geçirecek? Bir hayat-ı müstakil, bir karar-ı kat'i para ile olur. Halbuki kendisinin sabah taamına bile kifayet edecek parası yoktu. Hareminin ihzar ederek şimdi sofranın üzerine koyduğu sabab yemeğinin dumanı gözünde tütmeğe başladı. Kenare-nişin-i temâşası olduğu denizin dalgaları yavaş yavaş sabile çarptıkça kendisine "Git git, baremine git!" diyordu. Ya kediler!.. Bununla beraber hareminin "Sen memnun ol ki ben kedileri seviyorum. Ya bunların yerine erkekleri sevsen ..." sözü makûl değil mi?

Âlem-i tenbayîde hal-i infirâdı arttıran horozların sadâ-yı garibâneleri bulunduğu yere aksettikçe "git git, baremine git!" diyordu. Kiliseler öğle vaktini ilan için çan çalmağa başladılar. O sükûn ve sükûnet içinde uzaktan uzağa akseden çanlar hep bir ağızdan bir abeng-i muttaridle "git, git, baremine git!" sözünü tekrar ediyorlardı.

Ayağa kalktı, geldiği yoldan yürümeğe başladı.

Galiba verdiği karar-ı kat'iden nükûl etmişti. Çam ağaçlarının aralarından peyda vü nihan olarak evine doğru sür'atle avdet ediyordu. Mütefekkir bir çebre, müteessir bir hal ile evine giderek refikasına hiçbir şey söylemeden doğru odasına çıktı. Minderin üzerine kapanıp da hıçkır hıçkır ağlamağa başlayınca, haremi kemal-i itina vü nezaketle oda kapısını açarak "O kadar haykırarak ağlama. Kedilerimi mi korkutacaksın!" dedi.

Öykünün İncelenmesi:

Samipaşazade Sezai (1860-1936)'nin “Kediler” başlıklı bu öyküsü, Türk edebiyatı tarihi açısından ilgiye değer metinlerden birisidir. Türk edebiyatında gerçekçiliğe geçişin öncülerinden birisi kabul edilen yazar, hikâyenin başlığına koyduğu dipnotu ile, işlediği konunun gerçek hayattan alındığı izlenimini vermek istemiştir. Böylece yazar, kendisinden önce **Ahmet Mithat Efendi**'nin temsil ettiği, bir ibret dersi vermek için hikâye anlatma yaklaşımından olduğu kadar, zaman ve mekân öğelerini belirsizleştirerek soyutlamaya yönelen geleneksel anlatılardan da uzaklaşarak, hayatın küçük bir ayrıntısını aktarmakla yetinmiştir. Nitekim, yukarıdaki öykünün bulunduğu Küçük Şeyler adlı kitabının önsözünün ilk cümlesi de onun bu anlayışını ortaya koyar. Ona göre dünyada en küçük zerre bile güzel yazılmak şartıyla önemli bir konu sayılabilir (Kerman, 1981:1).

“Kediler” hikâyesinde de yazar yaşlı bir çift arasında, evde kedi besleme isteği yüzünden çıkan anlaşmazlığı konu edinmiştir. Karısının kedilere olan düşkünlüğünden rahatsız olan yaşlı adam resmî makamlara yaptığı şikâyetten sonuç alamayınca evi terk eder; ancak parasızlığı yüzünden geri dönmek zorunda kalır. Yazar bu kadar basit bir konu etrafında, evlilikte eşlerin birbirini anlaması, evde hayvan besleme, yaşlılıkta ilgi görme ihtiyacı, parasızlığın doğurduğu mecburiyetler, kadınların eşlerinin kıskanma duygusunu bir silah olarak kullanmaları gibi “insanlık durumu”nu doğrudan doğruya ilgilendiren pek çok soruna da el atmıştır.

Yazar, öyküsünü konunun can alıcı noktasını temsil eden bir diyalogla başlatır. Kocanın, kendisi ile kediler arasında bir tercih yapmasını isteyen sorusuna kadının verdiği kesin ve kısa “kediler” cevabı, temanın etrafında gelişeceği ana problemi oluşturur. Böylece hikâyenin düğümü ortaya atılarak anlatı başlatılır. Yazarın Batı tarzı kısa hikâyede öncülüğünü gösteren de metnin bu şekildeki düzenlenişidir. Kompozisyon fikrinin başarılı bir örneği olarak gösterilebilecek bu hikâye, kocanın bakış açısından başlangıçtaki diyalogdan sonra, o noktaya nasıl geldiğini gösteren önceki gelişmeleri vererek devam eder ve karakterin bu diyaloga yönelmesinin sebepleri tasvir ve aksiyon unsurları kullanılarak ayrıntılı bir şekilde aktarılır.

Öykünün başında verilen diyaloga tekrar dönüldüğünde ise çözüm bölümü başlamıştır. Öykü, adamın çaresizliğini aktaran finalle biter. Kısacası öyküdeki olayların anlatılma sırası yazar tarafından kendisine özgü bir tercihle düzenlenmiş, bu da hem sebep-sonuç ilişkisini sağlamış hem de okurda merak duygusu oluşturacak bir anlatım yolu benimsenmiştir.

Yazar ayrıca metinde yer yer renkli ve gerçekçi, yer yer ise romantik denilebilecek tasvirlerle başvurmuştur. Yaşlı adamın kedilerle ve karısıyla olan ilişkilerinin aktarıldığı bölümlerde gerçekçilik ağırlıklı olmasına rağmen, ilk paragraftaki evlilik kurumu ile ilgili düşüncelerinin romantik benzetmelerle anlatılması, son bölümlerde ise yalnızlığının ve çaresizliğinin deniz manzarasının üzerinden yansıtılması bu üslup değişiminde yazarın ironik bir niyet taşıdığını gösterir. Yazar ayrıca, “söz beynimizde (aramızda)” cümlesini kullanarak, dönemin yazarları arasında özellikle **Ahmet Mithat Efendi**'nin öykülerinin karakteristiği olan *meddah tekniğini*, yani yazar/anlatıcının kendisini öyküye katması özelliğini de kullanmaktan kurtulmamıştır. Ayrıca adamın kaymakamla yaptığı konuşmanın *ironik* bir dille anlatılması; adamın evi terk ettikten sonra sokakta gördüğü neşeli, umursamaz ortam zıtlık ögesiyle durumun çarpıcı bir biçimde aktarılmasını sağlamıştır.

Ironi: Dolaylı ve alaylı anlatım, mizah, gülmece.
Ironik: İroniye dayalı.

Meddah tekniği: Geleneksel Türk seyr sanatlarından birisi olan meddahta, anlatıcı merak unsurunu canlı tutmak, öğüt vermek gibi amaçlarla hikâyesini sık sık keserek dinleyene doğrudan doğruya seslenirdi. Yeni Türk edebiyatında özellikle Ahmet Midhat Efendi'nin roman ve öykülerinin karakteristik özelliği olarak, olay örgüsünün kesilip yazarın okura doğrudan seslendiği pek çok kısım vardır.

Tasvir, varlıkların, insanların, diğer canlıların duruşlarına, görünüşlerine, renklerine, şekillerine, hareketlerine, tavırlarına, sözlerine ait özelliklerin, incelik ve ayrıntıların belirlenmesidir. Görülen şeylerin resminin, tablosunun çizilmesidir.

Söz varlığı ve söz dizimi açısından döneminin kolay anlaşılabilir metinleri arasında sayılabilecek olan “Kediler” öyküsü, basit içeriğini başarılı biçim uygulaması ile güçlendiren ve metindeki her dil ögesini işlevsel kılan organik bütünlüğü ile yenileşme döneminin ilk örnek metinlerinden birisi olmuştur.

SIRA SİZDE



Samipaşazade Sezai'nin “Kediler” başlıklı öyküsü hangi kitabından alınmıştır?

YAZARIMIZI TANIYALIM: Tanzimat Döneminin tanınmış romancılarından olan **Sezai**, 1860'ta İstanbul'da doğdu. Babası devrin ileri gelen devlet adamlarından Sami Paşa olduğu için, Sami Paşa-zâde olarak tanınır. Öğrenimini zamanın bir edebiyat çevresi hâlinde olan babasının konağında özel olarak yapmış, edebiyata çocukluğunda merak sarmıştır. Evkaf Mektubî Kalemine memur oldu (1880). Henüz genç yaşta iken (1881) elçilik katipliği ile Londra'da üç yıl kalarak Batı uygarlık ve edebiyatı ile yakından temasa gelmiş, 1901'de İstanbul'dan Paris'e kaçıp Jön Türkler'e katılmıştır. Ahmet Rızâ Bey'in orada çıkardığı Şûrâ-yi Ümmet gazetesine II. Abdülhamit aleyhinde yazılar yazmış; 1909'da Madrid Elçisi tâyin edilerek burada 12 yıl kaldıktan sonra emekliye ayrılmış ve 1936'da ölmüştür.

Yazı hayatına makale ve musababeler, tiyatro eserleri yazmakla başlayan Sezai Bey, şöhretini romanı (Sergüzeşt, 1888) ve küçük hikâyeleri (Küçük Şeyler, 1892) ile sağladı. **Namık Kemal**'den gelme romantik yanları da olmakla birlikte, gündelik hayat sahneleri çizmekte, kişileri konuşturmakta başarılı Sergüzeşt romanı, kahramanları halktan seçilmiş, Batıdaki benzerlerinden farksız, on on iki kadar küçük hikâyesi; Sezai Bey'i gerçekliğe yönelen Tanzimat hikâye ve romancılarından biri yaptı.

Eserleri: Sergüzeşt (Roman, 1888, 1925), Küçük Şeyler (Öyküler, 1891), Rümûzî'l Edeb (Öyküler, 1900), İclal (Öyküler, 1924), Şîr (Oyun, 1879).

Ahmet Haşim'in “Dilenci” Adlı Denemesi ve Yazının Çözümlemesi

Daha çok, Fecri-i Âti'nin ön plânda gelen şâiri olarak tanıdığımız **Ahmet Haşim**'in üç kitap oluşturan düzyazıları da bulunmaktadır. Burada sanatçının bu yönünü de bir kez daha vurgulamak ve onun güzel bir denemesini incelemek istedik.

DİLENCİ

Yolumun üzerinde her sabah tesadüf ettiğim bir dilenci var. Bu zeki çehreli adam, yoklama defteri imzalamaya mahkum bir kalem efendisi intizamıyla, her gün, tam saat altıyı kırk geçe köşesine gelir ve tam saat ona kadar da bir tek söz söylemeksizin, sırf gözlerinin derin elemi ve edasının sakit belâgatiyle gelip geçenlerin merhametini avlar. Merhametlerin, birer şaşkın güvercin telaşıyla bu mahir avcının kurduğu tuzağa düşmek için nasıl kanat çırpıklarını görmek, benim her sabahki eğlencemdir. Sabır, tahammül, intizam gibi seciye faziletlerinin en müşkülleriyle mücebbez ve aynı zamanda, ustalıklı bir sükûtun vâhi bir talâkâta müreccab olduğunu bilecek kadar zevk ve idrak sahibi olan bu adamın, daha çetin sabalarda daha kârh şikârlar arkasında koşması mümkün iken, bir dilenci kisvesi altında gelip geçene el uzatmağa razı oluşunu büsbütün budalaca bir hareket addetmedim.

Bu adam baklı idi:

Hayatın, zevk membaı olarak kuvveti ve insanın yaşamak hususundaki kudreti nispetinde fakirin balı yamandır. İşte bunun içindir ki New York veya Londra gecelerinde, kuru bir kemik parçasını, açlıktan gözü dönmüş köpeklerin ağzından kapmağa muhtaç kalan korkunç bayat düşkünlerine verilen “fakir” ismi, Hindistan’da Ganj Nebri kenarında, nim-mukaddes bir payenin unvanıdır. Fakire merhamet, saadet ve felaketleri na-meri kuvvetlerin keyfine tâbi ve binaenaleyh her an refahtan sefalet düşmek tehlikesine maruz olanların meçbulattan bir nevi istimdadıdır. Bu gibilerin dilenci avucuna sıkıştırdıkları her sadaka, yarın istemekten korktukları bir sadakanın re’sülmalî gibidir.

Her sabah samit bir baile çehresiyle karşıma çıkan dilenci, şüphesiz, hesabın benüz tesadüfe galebe etmediği bir âlemde yaşadığını biliyordu ve budutsuz bir saffet ve gaflet denizi içinde, merhameti, giranbaba inciler şeklinde, kolayca avlamaktan zerre kadar mahcup görünmüyordu.

Yazının İncelenmesi:

Modern Türk edebiyatının önde gelen şairlerinden birisi olan **Ahmet Haşim** (1884-1935) aynı zamanda gazetelerde yazdığı denemeleriyle de dikkati çekmiştir. Bu denemelerinden keskin bir zekâ, kısa ve vurucu anlatımı ile bir espri niteliği taşıyan metinler ortaya koymuştur.

Yazar yukarıya aldığımız “Dilenci” başlıklı denemesinde sosyal hayatta pek çok örneği görülen bir tip üzerinden insanlardaki merhamet duygusunun kökenini ortaya koymaya çalışmıştır. Metin, yazarın gözlem ve anlatım gücünün başarılı örneklerinden birisidir. Her gün rastladığı bir dilenciye ait gözlemini, av ve avcı benzetmesiyle aktaran yazar, daha sonra Amerika’daki yoksulluk ile Hindistan’daki yarı-kutsal sayılan fakirlik sıfatı arasında bir bağ kurarak, dilencinin yaptığı işin evrenselliğini ima ettiği gibi bu işin temel kavramı olan merhametin benzer bir özellik taşıdığına işaret eder. Aynı zamanda yazar, dilencilik olgusu ile ilgili bilinen, basmakalıp görüşlerden uzak durmaktadır.

Yazarın başarısındaki bir başka etken de kelime seçimindeki özendir. Yazının ilk cümlesinde “Yolumun üzerinde her sabah rastladığım bir dilenci var.” diyerek konusunu okura tanıttıktan sonra, dilenci kavramını “zeki çehreli adam”, “usta avcı”, “bu adam” gibi tamlamalarla tekrarlar. Bu farklı adlandırmalar, metni tekdüzeliğe kurtardığı gibi çağrışım bakımından zenginleştirir. Böylece her bir paragraf, cümlelerin sıkı bir şekilde örülmesinden oluşur. Aynı şey yazının bütünü için de geçerlidir.

İnsanlardaki acıma duygusunun ve bu duyguya dayanan dilenciye yardım etme eyleminin altında, kendisinin bir gün sefalet düşme tehlikesine karşı bilinmez âlemden yardım isteme arzusunun yattığı düşüncesi yazının ana fikridir. Bu kısa yazı tek bir görüşü fazla genişletmeden, yazarın hayal gücünden beslenen fantezi kabul edilebilecek benzetme ve tezlerle çarpıcı bir şekilde sunmaktadır. Burada yazarın şairliğinden gelen bir kelime tasarrufu hünerinin katkısı bulunduğu da görülüyor. Biçimin darlığı, içeriğin basit ve çarpıcı oluşunu sağlıyor.

Deneme, herhangi bir konuda yazarın kesinlemelere gitmeden, kendi kişisel görüşlerini, düşüncelerini bir konuşma, söyleşme havası içinde işlediği düzyazı türüdür.

Benzetme, anlatımı etkili ve çarpıcı kılmak için aralarında değişik yönlerden ilgi ve ilişki bulunan iki şeyi benzerlik bakımından karşılaştırmaktır.

Tez (ileti), bir iddiayı kanıtlama çabasıdır. Bir edebiyat yapıtında ise sanatçının asıl iletmek istediği temel düşüncedir.

YAZARIMIZI TANIYALIM: *Fecri-i Âti'nin ön plânda gelen şâiri Abmet Haşim, 1884'te, Bağdat'ta doğdu. Babası, mülkiye kaymakamlarından Hikmet Bey'dir. On iki yaşına kadar Bağdat'ta kaldıktan sonra, öğrenimi için İstanbul'a getirildi ve 1907'de Galatasaray Sultanîsi'ni bitirdi. Memurluk hayatı, daha çok, öğretmenliklerle geçti. Bunlar arasında en önemlileri, Güzel Sanatlar Akademisindeki estetik ve Mülkiye Mektebi'ndeki Fransızca öğretmenlikleridir. 1933'te İstanbul'da öldü.*

Eserleri: Göl Saatleri (Şiirler, 1921), Piyâle (Şiirler, 1926, 1928), Gurebâ-bâne-i Lâklâkan (Düzyazılar, 1928), Bize Göre (Düzyazılar, 1928), Frankfurt Seyâbat-nâmesi (Gezi Notları) (1933).

Sait Faik Abasıyanık'ın "Hallaç" Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi

Çağdaş (modern) Türk öyküsünün büyük yazarlarından olan **Sait Faik Abasıyanık**'ın "Hallaç" adlı öyküsü inceleyeceğimiz üçüncü metindir.

HALLAÇ

Vapurdan çıkarken onu fark etmiştim. Omuzndaki dikkatimi çekmişti. Her zaman yanılırım: O omzundaki şeyi bir musiki aletine, bir eski zaman okuna benzetirdim de... Hallacın kırıyordu. Yine öyle oldu. Görmediğim, bilmediğim bir musiki âleti ile hallaç kırığını birbirine karıştırıp eski romanlarda resimlerini gördüğüm seyyar mızıkacılar hallaca, hallaçtan seyyar mızıkacılara bir saniyede gidip geldim...

Yaz yeni başlamıştı. O gün ilk sıcaktı. Vapur bekliyorduk. Gelen vapurdan iskeleye öyle insanlar indi ki, her gün İstanbul kazan, ben kepçe dolaştığım halde onlara rastlamamıştım. Kimlerdir? Ne iş yaparlar? Nasıl yaşarlar? Nerede otururlar? Ne dertleri var? Şu, uzun saçlı bir keman bocasına benzeyen adam kim olabilir? Bu, Harbi Umumi ibtiyat zabiti balini muhafaza eden kıranta adam o zamandan beri ne yapmıştı ki, hiç değişmemişti? Üstünden başından, bıyığından, saçından hâlâ bir Enver Paşalık akıyordu.

Vapurdan benim alâkamı çekecek, üzerinde üç dakika meraklanacağım hiç kimse-nin çıkamadığı günler olur. Ama böyle günler vapurdan çıkanların üzerinde düşünmek istemediğim günlerdir.. O gün öyle bir günümüdü.. Hiçbir yüzde düşünemiyorken, hallacın kırışından bir Orta Çağ ok atıcısına, oradan harp çalan mızıkacılara, oradan da bir ok bızı ile nur yüzlü kırışın sahibine kafam takıldı. Kısaca boy-luydu. Ayağında lâcivert Karamürsel kumaşı bir potur vardı. Ceketini sırtına atmıştı. Sarı zeminli, küçük küçük kırmızı çiçekli gömleğinin yalnız boğazına tesadüf eden düğmesi ilikli, ötekiler açıktı. Aradan beyaz kılı kırmızı göğsü gözüküyordu. Yanımdan geçerken öyle iki açık mavi göz gördüm ki, içim sevinç içinde kaldı. Şu dünyada daha tertemiz mavi gözlü bir Hallaç Baba vardı. Belki yetmişini aşmıştı. Çevik bir yürüyüşle yürüyor, geniş kocaman tırnaklı elleriyle hâlâ tokmak sallıyordu. Hâlâ dünyadan ümitliydi.. Akşam üstü güneş battıktan sonra tepemizde kalan gök-yüzü renginde mavi gözleriyle dünyamızda namuslu Hallaç Baba masahı gezdirdiyordu. O masahı hatırlamıyorum. Yalnız bir ses duyuyorum: Dız dız da, dız dız!..

Vapurdan çıkan ötekilerin, bütün vapur bekleyenlerin küçük büyük bütün günabları kimin başına olursa olsun, ben Hallaç Baba'nın hafifçe kambur uzaklaşıp gidişiy-le hemen hemen birdenbire çocuklaşmış, günabsızlaşmıştım.

O gün sıcak bir gündü ..

Pamuk, yün şilteler atırlılacak; pamuk, tokmağı yiyip de kenara yığıldığı zaman, bulutları hatırlatacak. Akşam olacak, Hallaç Baba saçlarında pamuk kıvrıntıları, üstünde yün kokusu vapura binecek. Kasımpaşa'daki evine dönecek. Kuyudan su çekecek. İbtiyar karısı pırıl pırıl kalaylı maşrapa ile ona su dönecek. Hallaç Baba yüzünü yıkayacak. Bıyıklarını sıvazlayacak. Ağzını çalkalayacak. Allaba şükedecek...

Yün şilteler, pamuk şilteler, yastıklar, pumba yastıklar... Her evde atıldığı gibi, arada bir sizin evde de şilteler atılır. Bir akşam yorgun, belki de canın sıkın eve dönersin. Bir de bakarsın ki, yastığın davul gibi şişmiştir. Karyolan beyaz tombul, gebe bir kadın kadar iki canlıdır. Uyku nereden gelir bilinmez. Şu uyku insanın sevgilisi gibi bir şey, gelmeyince sinirlendiriyor. Ama yatağın atılmış diye içinde hafif, kuş tüyü bir sevinç vardır.

O gün ne güzel bir gündü! Deniz ne serindi! Ne güler yüzlüydü sandallar, çocuklar, kadınlar!... Sanki kimse kimseye bütün gün sövmemişti... Dünya yüzüne bir tek kötü lakırdı, kötü bareket, kötü düşünce o gün için -o günün başı için- insan elinden, insan dilinden, insan kafasından çıkmamış gibi bir akşam oldu.

Ben her zamanki gibi kimsesiz pazarımı bitirmiştim. Hayatımdan memnundum. Hayattan da memnundum. Her şey ıslı ıslı. Her şey mavi, akşama doğru kırmızı, sonra lâcivert oldu.

Bugün kimse ölmesini. Bugün dönüş edilmesin, bugün kimse ağlamasın.

Akşama doğru vapur iskelesine gittim. Daba vapura vakit vardı.. İki çocuk iskelenin parmaklarında cambazlık yapıyor, bir adamla minimini bir kız çocuğu elleri balık pulu içinde, balık avlıyorlardı.. İskelenin, hiç çırpınmayan bina gölgeleri düşmüş denizi Monako Prensi'nin akvaryumu gibiydi. Güneş balıklarını lipsoslar, lipsosları mezit balıkları kovalıyordu. Köyden güneş çekilmişti. Yalnız iskelenin yarısını, yaldızlı bir ışıkla yakıyordu.

Onu tarifelerin asıldığı siyah tahtanın dibine çömelmiş gördüm. Yüzü kıpkırmızıydı. Bugün iyi çalışmış olacaktı. Yüzünde, iskeleye inerkenki pembelik kalmamıştı. Çok kanlıydı. Mavi gözleri uçuk, korkuluydu. Yanında durdum. Yüzüme baktı:

- Yorulmuşsun Baba, dedim.
- Yoruldum, dedi. Hiç yorulmazdım. Bilmem nasıl oldu?
- Sabi mi Baba? dedim. Hiç yorulmaz mıydın?
- Tam 78 yaşındayım. Hiç yorulmamıştım.
- Allah daha ziyade etsin! Olur bazan insan.
- Yok, olmaz, dedi. Ben yorulmazdım.
- Ben hiçbir iş görmedim. Yine yoruldum. Olur böyle şeyler?
- İşsizlik insanı yorar, dedi.

Mavi gözlerini yine gözlerime dikti. Hafifçe kanlıydılar. İbtiyar ballaç, çok derinden bir nefes aldı...

Ben yine:

- Olur böyle şeyler, dedim.
- Evet, dedi, demek oluyormuş.
- Karadenizlisin değil mi baba?
- Evet, Karadenizliyim.
- Bugün çok mu şilte attın?
- Bilmem ki, dedi, çok da değildi.

Sanki bir günab işlemiş gibi:

- Ama Allah bereket versin!

Bilmem daba ne sordum, o ne cevap verdi. Aradan günler geçti, unutmuşum. Çalışmaktan, Allah'tan, duadan, şilteden, pamuktan, yastıkla yorgandan, yorganına göre

ayağını uzatamayandan, bir şilte bulamayandan, şiltede yatmaya alışık olmayan-
dan söz açmıştık. Sonra o da yorulmuştu, ben de. En son:

- Vapura daha çok var mı?... demişti.

- Altı buçukta, Baba.

- Saat kaç?

Gitmiş, saate bakmıştım: Altıya yirmi vardı.

- Altıya yirmi var, demiştim.

Kafasını iskele binasının aşı boyları ellere, elbiselere çıkan duvarlarına dayamış, şil-
telerin, pumba gibi şişmiş yataklarında bu akşam için hafifçe uykuları kaçacak, yer-
lerini yapmağa, itiyatlarını bulmağa çalışacakların tozu, dumanı, kiri, mikrobu sin-
memiş mavi gözlerine titrek, âdeta şeffaf, açık çürük renkli, damarlı bir göz kapağı in-
dirmiş, Hallaç Baba uyumuştur.

Ben yürüdüm gittim. Rıhtımda bir aşağı bir yukarı dolaşanları seyre müsait bir is-
kemlede düşünceye daldım. Birdenbire iskele tarafından birtakım sesler geldi. Oraya
bir kalabalk toplandı. Merak ettim. İskeleye vardım ki, Hallaç Baba, sarı, gömleğini
yuvarlak, kocaman tırnaklarıyla koparıyor, kesik kesik soluyordu.. Etrafına insanlar
toplanmıştı. Mavi gözleri korkudan büyülmüştü. Yüzü morarmıştı. Gömleğini ara sıra
bulamayan tırnakları, göğsünün beyaz kollarını koparıyordu. Durmadan:

- Ölüyorum .. Ölüyorum .. Ölüyorum ... Allah! Allah!..

Dişordu.

Bir ara mavi gözleriyle yüzüme baktı. Bilmem tanıdı mı? Yoksa beni doktor mu san-
dı?

- Doktor?. dedi.

Eczabaneye koştum. İhtiyar belediye doktoru ağır ağır, isteksiz beraber geldi. Yolda:

- Kalp krizi olacak, dedi, çok mu ihtiyar?

- 78 yaşındaymış doktor, dedim.

- Öyle ise gidiyor, dedi...

Biraz adımlarını sıklaştırdı. Hallaç'ın yanına vardı. Nabzını tuttu... İhtiyar bâlâ ken-
dindeydi. Mavi gözleri sanki susmuşlardı... Doktora ümitle, ümitsizlikle bâlâ insanca
bakıyorlardı.

- Doktor ölecek miyim? Ölüyor muyum? İğne yap bana doktor... diyordu.

Birkaç defa daha Allah'ı andı. Sonra sustu. Mavi gözleri açıldı. Ama artık insancası-
na bakmıyorlardı. Yüzü şimdi yer yer sapsarı, soluk, yer yer mordu. Üç dört kişi kar-
ga tulumba, yakaladılar. Eczabaneye götürdüler.. Sanırım bir kâfur kokusu duydu.
Büyük bir korku, bir ter alnını, gözlerini kapladı. Ben çekildim. Hallaç Baba on beş
dakika sonra ölmüştü. Gittim baktım. İlâçların yapıldığı, sıra sıra kutular, etiketler di-
zili, yaz günü serin eczabane kokan imalâthanede gözleri küçük bavanlara dikili ya-
tıyordu. Mavi yüzü, âdeta korkusuzdu. Rum eczacı gözlerini kapadı. Bitmişti her şey.
78 senelik dız dız durmuştu.

İhtiyar belediye doktoru, sanki genç olsa kurtaracakmış gibi:

- Çok ihtiyardı, dedi.

Ertesi gün iki delikanlı gelip, babalarını eczabane den aldılar. Pembe pembe yüzlü,
kocaman başlı, maviş maviş gözlü çocuklardı. Küçüğü :

- Uyyy baba! diye ağladı.

Şimdi her sene şiltelerimizin mikrobunu, tozunu bu al yanaklı, kocaman kafalı, ka-
lın dudaklı çocuklar yutmaktadır. Vapurdan günlerden bir gün, bir harp, bir de kö-
pekle seyahate çıkan iki öksüz çocuğun romanını bana hatırlatan Hallaç Baba'nın,
bütün varını yoğununu babasının ölüsünü götürecek motore harcamış çocuklarından
ikisi iner.

Öykünün İncelenmesi:

Modern Türk öykücülüğünün en önemli yazarlarından olan **Sait Faik Abasıyanık** (1906-1954) aynı zamanda insanseverliği ile de tanınmıştır. “Hallaç Baba” adlı bu öyküsünde herhangi bir olay örgüsünden söz etmek mümkün değildir. Olasılıkla yazacağı öyküler için tipler araştırmak, gözlem yapmak amacıyla vapur iskelesine giden yazar-anlatıcının karşılaştığı yaşlı bir hallacın ölümü konu edilmektedir.

Yazarın karşılaştığı birçok tip arasında hallaca dikkatini yöneltmesinin sebebi sırtındaki “bir musiki âletine” veya “bir eski zaman okuna benzettiği” kirisî olmuştur. Yazar bu şekilde bir ilişki kurmakla, öykü kişisini daha başlangıçta bir roman kahramanına veya eski zaman savaşçılarına benzetmiştir. Bu benzetme, okurun ilgisini de öyküde anlatılacak olan karakterin üzerine yöneltmiştir. Böylece karakterin önce fiziksel özellikleri okurda sempati duygusu oluşturacak bir biçimde çizilir: Özellikle “Yanımdan geçerken öyle iki açık mavi göz gördüm ki, içim sevinç içinde kaldı.” cümlesinde ifadesini bulan gözler, yaşama sevincinin simgesi olarak kullanılır. Nitekim *leitmotif* olarak öyküde birkaç defa kullanılan bu mavi gözler, daha sonra hem karakterin ölümü sırasında vurgulanır hem de oğullarının gözlerindeki maviliğe dikkat çekilerek yaşamın devamlılığının bir temsilcisi olarak kullanılır.

Sait Faik’in bu öyküsünde yaşama sevincinden daha güçlü uyandırmak istediği bir duygu olarak ise çalışma kavramı gelmektedir. Öykü kişisi çalışkanlığı ile, hiç yorulmaması ile tanımlanır. Böylece sade bir yaşamı olan, çalışkan, kanaat sahibi insan tipinin huzurlu durumu öykünün okurda bıraktığı temel duygu halini alır. Yazar öyküsünü baştan sona bu iç huzuru kavramı etrafında örmüştür.

Yazarın bu öyküsünde de öteki öykülerinde olduğu gibi kısa cümlelerle kurulan konuşma dili üslûbu görülmektedir. Tabiat taklidi (yansıma) “dız dız” seslerini adamın makine düzenindeki çalışkanlığının bir göstergesi olarak kullanmak yoluyla zengin bir çağrışım gücü yaratılmış, diyaloglarla akıcılık sağlanmıştır. Sait Faik’in “Hallaç” öyküsü, dil kullanımı ve tematik özelliği bakımından pürüzsüz ve sevecen öykülerinden birisidir.

Leitmotif (anamotif, anaöрге): Ana, kılavuz, motif. Bir eserde bir kalıp ifade ya da bir davranışın sık sık yinelenmesidir. Böylece olaylar ve kişiler daha vurgulu bir biçimde anlatılır.

Konuşma dili: Devrik cümleler, deyimler, samimi hitap ifadeleri, atasözleri, ikilemeler, yöresel sözler gibi öğeleri barındıran, halkın konuştuğu dildir.

Diyalog: Karşılıklı konuşma. Oyun, roman, öykü gibi eserlerde iki ya da daha çok kimsenin konuşması.

YAZARIMIZI TANIYALIM: Sait Faik ABASIYANIK, Cumburiyet Dönemi öykücülerinden. 23 Kasım 1906’da Adapazarı’nda doğdu; 11 Mayıs 1954’te İstanbul’da öldü. İlkokulu Adapazarı’nda okudu, onuncu sınıfa kadar İstanbul Erkek Lisesindeki orta öğretimini Bursa’da tamamladı (1928). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesine yazıldıysa da çok geçmeden İsviçre’ye ekonomi öğrenmeye gitti (1931). Lozan’da iki hafta durabildi, Fransa’ya geçerek Grenoble kentinde başladı üniversiteye; 1953’te öğrenimini bırakıp yurda döndü. Kısa bir süre bir azımlık okulunda Türkçe öğretmenliği, zabire ticareti ve bir ay kadar da (Mayıs 1942) Haber gazetesinde adliye muhabirliği işlerinde çalıştı. Babasının geliriyle geçindi; Burgaz adasındaki köşklerinde annesiyle birlikte yaşadı. Bu köşk 1964 Mayısından beri Sait Faik Müzesi’dir.

İstanbul’da lise sıralarında şiirler kaleme alan (1925-1928) Sait Faik, ilk öykülerini (İpekli Mendil, Zemberek, vb.), Bursa’da yine lise öğrencisi iken yazmıştı (1925). Basılan ilk yazısı Uçurtmalar İstanbul’da Milliyet gazetesinde çıktı (9 Aralık 1929), şöbretini sağlayan ilk öyküleri Varlık dergisinde yayımlandı (15 nisan 1934). Öykülerinde konu ve olaydan çok, şiire ve etkiye en uygun zaman parçaları üzerinde durmasını seven, bu dramatik anları incelemekte büyük başarı gösteren Sait Faik, bir İstanbul hikâyecisi idi. Kaderlerine eğildiği, düşüren, düşürülmüş insanlarda çok kere kendi sıkıntı ve avareliklerinin dramını yaşadı. Çalışkan, işinde

gücünde insanlar gördükçe, şebirden, kalabalıklardan sevinç duydu; kötülüklerle karşılaştıkça kırlara, kıyılara, sakin tenha adalara (Burgaz, Hayırsız Adalar); balıklara sığındı. Ada ve deniz öykülerinde kahraman sayısı az ve belli, şehir öykülerinde ise dikkati dağıtacak kadar bol ve çeşitlidir. Sait Faik, yığınlar içindeki gizli dramları bulup çıkardığı gibi tabiat senfonisini de derinlere işleyen bir ustalıklıla yaşatmasını bildi. İnsanları, kırları, denizi, tabiat köşeleri ve hayvanlarıyla, yaşamayı bölünmez bir bütün olarak gördü. Kalemni güzelliğinin hakkını aramak, vermek, göstermek uğrunda kullandı. Yirmi yıllık sanat hayatında bize Medar-ı Maişet Motoru (1944, 2.b. Birtakım İnsanlar adıyla, 1952) ve Kayıp Aranıyor (1953) adlarında iki roman, Şimdi Sevişme Vakti (1953) adlı bir de şiir kitabı bırakmış olan Sait Faik'in öyküleri, şu on üç kitapta toplandı: Semaver (1936), Şarnıç (1939), Şahmerdan (1940), Luzumsuz Adam (1948), Maballe Kabvesi (1950), Havada Bulut (1951), Kumpanya (1951), Havuzbaşı (1952), Son Kuşlar (1952), Alemdağda Var Bir Yılan (1954), Az Şekerli (1954), Tüneldeki Çocuk (1955) Mahkeme Kapısı (1956). 1953 Mayısnda A.B.D.'deki milletler arası Mark Twain Derneği, modern edebiyata hizmetlerinden dolayı Sait Faik'i şeref üyeliğine seçmişti.

Oğuz Atay'ın “Unutulan” Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi

Daha çok romanlarıyla tanınan **Oğuz Atay**, Cumhuriyet Dönemi yazarlarındandır. Aşağıda onun *Korkuyu Beklerken* adlı öykü kitabında yer alan bir öyküsü incelenmiştir.

UNUTULAN

“Ben tavan arasındayım sevgilim!” diye bağırdı delikten aşağı doğru. “Eski kitaplar bugünlerde çok para ediyor; bir bakmak istiyorum onlara.” Son sözlerini duydu mu? “Orası çok karanlıktır, dur, sana bir fener vereyim.” İyi. Durgun bir gün. Bütün hayatımca sürekli bir ilgi aradığımı söylerdi birisi bana. Gülümsediğimi gösteren bir ayna olsaydı; biraz da ışık. “Bir yerini kırarsın karanlıkta.” Delikten yukarı doğru bir el feneri uzandı. Fenerli elin ucundaki ışık, rastgele, önemsiz bir köşeyi aydınlattı; bu eli okşadı. El kayboldu. Ne düşünüyor acaba? Gülümsedi; gene mi düşünüyor? Yıllardır bu tozlu, örümcekle, karanlığa çıkmamıştı. Işığı gören bazı böcekler kaçıştılar. Korktu; fakat, yararlı olacağını düşünmek kuvvetlendirdi onu. Belki de hiçbir şey söylemeden başarmalıydım bu işi. Benden bir karşılık beklemiyor. Ona yardım etmek mi bu? Bilmiyorum, bazen karıştırıyorum; özellikle, başımda uğultular olduğu zamanlar. Onun gibi düşünmeyi bilmek isterdim. Bana belli etmeyeğe çalışarak izliyor beni. Çekiniyor. Acele etmeliyim öyleyse. Feneri yakın bir yere tuttu; anesteziyle babasının resimleri. Aralarında eski bir ayakkabı torbası, kırık birkaç lamba. Neden hiç sevmeyen birbirlirini? Ölecekler diye öylesine korkmuştum ki. Torbayı karıştırdı: Tuvaletle gittiğim ilk baloda giymiştim bunları. Her gece biriyle dışarı çıkardım, dans etmek için.

Aman Allahım! Nasıl yapmışım bunu? Ellerin tozunu elbisenin üstüne sildi. Mor ayakkabılarına baktı: Buruşmuşlar, küflenmişler. Sol ayağına giydi birini: Ölçülerini hiç değişmemiş. Utandı; gene de çıkaramadı ayağından. Topallayarak bir iki adım attı. Sonra resimlere yaklaştı, diz çöktü, yan yana getirdi onları. Dirseğiyle tozlarını sildi biraz. Beni de kendilerini de anlamadılar. Ne kadar ağlamıştım. Ne kadar ağlamıştım. Aşağıda onlara bir yer bulabilir miyim? Koridorda, sandık odasında... saçmalıyorum. Onları unutmadım, onları unutmadım. Babasının yüzünde gürürlü bir somurtkanlık var-

dı. Aynı duvara asamam onları. Evin düzenini bızla gözünün önünden geçirdi. Yan yana olmak istemezlerdi; mezarda bile. Resimlerden birini aldı; feneri yere bırakmıştı, hangi resmi aldığını bilemedi. Yüksekçe bir yere koydu onu. Biraz telaşlanmıştı; dizini bir tabtaya çarptı. Sendeledi, yere düştü: hafif bir düşüş. Kalkmaya cesaret edemedi; emekleyerek fenerin yanına gitti. Bir torba daba. Boşalttı: Eski fotoğraflar! Amacından uzaklaşıyordu. Bana baskı yaptığını düşünmemeliyim. Yüzüne karşı söylesem bile, içimden geçirmemeliyim bunu. Aceleyle resimleri yere yaydı, el fenerini dolaştırdı tozlu karartılar üzerinde. Başka bir eve çıkmış olabilirdim, bir daha hiç görmeyeceğim birine bırakmış olabilirdim bütün bunları. Resimleri karıştırdı: Ne kadar çok resim çektiğim yarabbi! Çoğu da iyi çıkmamış. Gülümsedi. O zamanlar ne kadar uzunmuş etekler. Çirkin bir uzunluk. Duruşlar da gülünç. Kim bilir hangi filminden? Arkamı dönüp yürüyormuş gibi yapmışım da birden başımı çevirmişim. Kime bakmışım acaba? Aynı elbiseyle bir resim daba. Yanında biri var. Resim çok tozlanmıştı. Tozlu da olsa tanıyor insan kendini. Parmağını ıslattı diliyle; tozlar önce çamur oldu, sonra... İlk kocasının gülümseyen yüzünü gördü parmağının ucunda. Aman yarabbi! Bir zamanlar evliydim ben de., sonra gene evliydim. İnsan bir günde varamıyor bir yere, ne yapalım? Nereye? Tanımlayamadığım, bir ad veremediğim duygular yüzünden ne kadar üzülmüştük. Eğildi, bir avuç resim aldı yerden: Bu resim çekilmeden önce, nasıl hiç yoktan bir mesele çıkarmıştım, sonra da yürüyüp gitmişim. Sonra ne olmuştu? Sonra... buradasın ya... bu evde. Demek sonra hiçbir şey olmadı onunla ilgili. Ne kötü, ne de iyi bir şey: demek ki hiçbir şey. Ama bunu hissetmedim; geçişler öyle sezdirmeden oldu ki... Hayır, düşüncelerin karıştı; basit anlamıyla sözlerin... Bununla ne ilgisi var? Fakat ben... ondan kaçarken, nasıl oldu da birden başımı çevirip bu resmi çektim? Hep böyle mi durdum resimlerde? Yüksekçe bir yere oturdu, başını ellerinin arasına alıp düşünmeğe başladı. Onun da yüzü kim bilir nasıldı? Herbalde ben suçluyum; resim çekilirken değil... belki o sırada baklıydim, muhakkak baklıydim. Çok daha önce... çok daha önce.

Bir an önce kitaplara ulaşmak istedi, geriye doğru bu sonsuz yolculuk bitsin istedi. Eski balo ayakkabısını ayağından çıkarmağa çalıştı. Sonra, arkası kapalı yumuşak terliklerini bulamadı bir türlü. Sendeleyerek el fenerine doğru yürüdü. İlerideki köşede olmalıydı kitap sandığı. Fakat orada, kitap sandığına benzemeyen karanlık çıkıntılar vardı. Feneri, bu garip yığına doğru tuttu. Korkuyla geri çekildi: Biri vardı orda, oturan biri. Feneri alıp bütün gücüyle deliğe kaçmak istedi, kımıldayamadı.. Korkusuna rağmen fenerle birlikte, ona yaklaştı. Ne yapmışsa korkusuna rağmen yapmıştı hayatı boyunca. Yoksa çoktan kaybolup gitmişti. Feneri onun yüzüne tuttu: Aman Allahımı! Eski sevgilisi yatıyordu yerde. Tozlanmış, örümcek bağlamış; tavan arasındaki her şey gibi. Kitap sandığına ve resim tablolarına örümcek ağlarıyla tutturulmuş eski bir beykel gibi. Sağ kolu bir masanın kenarına dayalı; parmakları kalem tutar gibi aşağı kıvrılmış, boşlukta. Dizleri titredi, dişleri birbirine çarptı, ayağının altından kayıp gitti döşeme; kayarken de ayağına çarpan resim masası devrildi. Kol gene boşlukta kaldı. Örümcek ağlarıyla tavana tutturulmuştu. Bu eliyle ne yapmak istedi? Bir şeyler mi yazmağa çalıştı? Ne yazık, hiçbir zaman bilemeyeceğim. Sol el yerdedi, bir tabanca tutuyordu. Ab! Kendini mi öldürdü yoksa? Olamaz! Bir şey yapsaydı ben bilirdim; her şeyi söylerdi bana. Öyle konuşmuştuk. Beni bırakmazdı yalnız başıma.

Sonra batırladı: Bir gün tavan arasına çıkmıştı eski sevgilisi, şiddetli bir kavgadan sonra. İkisinin de, artık dayanamıyorum, dediği bir gün. Ayrıntıları bulmağa çalıştı: Belki de büyük bir tartışma olmamıştı. Biraz kavgalıydılar galiba. Gülümsedi: Bu "biraz" sözüne ne kadar kızardı. Onu tavan arasında bırakıp sokağa fırlamıştı. Öle-

ceğini bisediyordu. Peki ama neden? Bilmiyordu; duygunun şiddeti kalmıştı aklında sadece. Sonra “onu” görmüştü sokakta; bütün mutsuzluğuna, kendini zayıf hissetmesine, ölmek istemesine rağmen “onun” gözlerindeki ilgiyi insanı alıp götüren başkallığı fark etmişti nedense. O gün eve yalnız dönmüştü tabii. Ne kadar daha çok gün eve yalnız döndüm ondan sonra da. Şimdi karşımda konuşsaydı, ne kadar daha çok “olur mu?” deseydi. Titreyen dizlerinin üstüne çöktü, el fenerini tuttu onun yüzüne: Gözleri açıktı, canlıydı. Bakamadı, başını karanlığa çevirdi. Sonra baktı gene; onu, ölüm kalım meselelerinde yalnız bırakmayan gücünden yararlandı gene. Hiç bozulmamış; geç kalmasaydım böyle olmazdı belki. Üzüldü. Fakat hiç değişmemiş; son gördüğüm gibi, gözleri bile açık. Yalnız, gözlerin bu canlılığında bir başkallık var: Her şeyi bildiği halde uygulanamayan bir ifade. Görüntüğüme bakma, içim öldü artık diye korkuturdu beni. İnanmazdım. Öyle şeyler bulup söylerdi ki öldüğüm halde. Belki beni izliyor gene. Yerini değiştirdi. Benimle ilgili değilsin diyerek üzerdim onu. Hayır, bakmıyor bana. Belki de düşünüyor. Birden konuşmağa başladı. Bütün bunları ne zaman düşünüyorsun, diye sorardım ona. Ne zaman düşündüğünü bir türlü göremiyorum. Hayır, gerçekten ölmedi; çünkü ben yaşayamazdım ölseydi. Bunu biliyordu. Bu kadar yakınımda olduğunu bilmiyordum ama, sen bir yerde var olursan yaşayabilirim ancak demiştim. Nasıl olursan ol, var olduğunu bilmek bana yeter demiştim. Bunu kavgadan çok önce söylemiştim, ama çatışmamızın hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini biliyordu. Sonra, onu bir süre görmek istemediğim halde, onun orada olduğunu bildiğim halde, tavan arasına bir türlü çıkamadığım halde onu düşündüğümü, onsuz yaşayamayacağımı biliyordu. Sonra neden aramadım? Bir türlü fırsat olmadı; her an onu düşündüğüm halde hep bir engel çıktı. Aşağıda yeni sesler, yeni gürültüler duyduğu için inmedi bir süre herhalde. Oysa biliyordu. Aramızda, hiçbir yeni varlığın önemi yoktu; konuşmuştuk bütün bunları. Ben de onun inmesini beklemiş olmalıyım. Beni üzme için inmediğini düşündüm önceleleri. Sonra neden aramadım? Bir türlü fırsat olmadı işte... çıkamadım. Gelenler, gidenler, geçim sıkıntısı, yemek, bulaşık, evin temizliği, onun bakımı (çocuk gibiydi, kendisine bakmasını bilmiyordu), babamla annemin ölümü, bir şeyler yapma telaşı, önümde hep yapılması gereken işlerin yığılması. Orada, tavan arasında olduğunu unuttum sonunda (Onu unutmadım tabii.). Ne bileyim, daha mutsuz insanlar vardı; onlarla uğraştım. Tavan arasında bu kadar kalacağımı da düşünemedim herhalde. Bir yolunu bulup gitmiştir, diye düşündüm. Belki evde olmadığım bir sırada... evet, muhakkak böyle düşündüm. Başka nasıl düşünebilirdim? Yaşamam için, onun her an var olması gerekliydi. Başka türlü hissetseydim, ölmüştüm şimdi. Ayrıca, kaç kere tavan arasına çıkmayı içimden geçirdim. Hele kendini öldürdüğünü duysaydım, muhakkak çıkardım. Dargın olduğumuza filân bakmazdım. Duydum mu yoksa? Bir keresinde yukarıda bir gürültü olmuştu galiba; rüzgâr bir kapıyı çarptı sanmıştım. Fakat nasıl olur? Onun tavan arasına çıkmasından günlerce sonra duymuştum bu sesi. Ve ben günlerce bir köşeye büzülüp kalmıştım. Hiçbir yere çıkmamıştım. Ateş etmişti demek. Yoksa kalbine ... Titreyerek eğildi. Kalbine bakmalıyım. Elbisesinin sol yanı çürümüştü; elinin hafif bir dokunuşuyla dağıldı, içinden bir sürü hamam böceği çıkarak ortalığa yayıldı. Onun bakımıyla ilgilenmedim, elbiselerini hiç gözden geçirmedim; belki de dikmediğim bir sökükten yemeğe başladılar hamam böcekleri onu. Deliği büyüttüler sonunda. Eliyle elbisenin altını yokladı. Neyse, iç çamaşırlarından öteye geçememişler. Derisi, olduğu gibi duruyor. Teni çok sıcak sayılmaz, ama kalbi yerindedir herhalde. Korkarım göğsünün sol yanına dokundu; işte orada, biliyorum. Başka türlü yaşayamazdım çünkü (Çünkü’yü cümleinin başında söylemeliydim; şimdi kızacak. Evet, her an onun sözlerini düşünerek

yaşadım, şimdi acaba ne der diye düşündüm). Yalnız bu kadarı çürümüş, iyi. Şimdi onu nasıl inandırabilirim bütün bu süreyi onunla birlikte yaşadığıma? Onu unutmuş gibi yaşarken onu düşündüğüme? Anlamaz, görünüşe kapılır, anlamaz. Başkasına rastladığım için bu yeni ilişkinin her şeyi unutturduğunu düşünür. Oysa her şeyi hatırlıyorum; tavan arasına çıktığı gün bu elbiseyi giydiğini bile. El fenerini ölünün üzerinde dolaştırdı; örümcek ağlarının gerisinde sisli bir görünüşü var. Yalnız, ağların arasından elimi, onun kalbine götürdüğüm yer biraz karanlık. Rüya gibi bir resim. Birlikte hiç resim çekirtmemiştik. Bir sürü şey gibi bunu da yapamadık nedense; bir türlü olmadı. Bir koşuşma, durmadan bir şeylerle uğraşma... Neden koşuyorduk, acelemiz neydi? Tavan arasına çıktığı güne kadar, bir şeyin arkasından hep başka şey yaptık; hiç durmadık, hiç tekrarlamadık. Sonra köşemde kaldım günlerce; ne yedim, ne düşündüm. Sigara içtim durmadan. Evi, yaşanmaz bir duruma getirdim sonunda. Bir savaş sonu kargaşalığı sardı her yanı. Düzen içinde yaşamayı bir bakıma sevdiğim halde, dayanılmaz bir pislik ve pasaklılık içinde çırpındım. Belki de böylece kendimi cezalandırmış oldum. Sokağa fırlamak, “ona” gitmek için, öldürücü bir ümitsizliğe düşmek istedim. Kimbilir? Belki de, kendim için böyle kötü şeyler düşünmemi istersin diye söylüyorum bunları. Fakat senin öleceğini, kendini öldüreceğini hiç düşünmedim. Uzak bir yerde, hiç olmazsa görünüşte sakın bir yaşantı içinde olacağını bayal ettim senin.

Işığın altından kaçmağa çabalayan bir hamam böceği takıldı gözüne, kendine geldi. El feneriyle izledi böceği: Çirkin yaratık, yukarı çıkmağa çalışıyordu ağlara takılarak. Böceğin ayakları, elbiseyi parçalar diye korktu. Yıllar geçmişti, küçük bir dokunuşa dayanamazdı, kimbilir? İşte, boynundan yukarı doğru çıkıyor, yanağında biraz sendeledi: Sakalı biraz uzamış da ondan; zaten her gün tıraş olmayı sevmeydi. Yanaktan yukarı çıkan böcek, şakağa doğru gözden kayboldu. El fenerini oraya tutsam mı? Hayır. Korktu; fakat yan karanlıkta kurşunun deliğini gördü. Titreyerek geri çekildiği sırada, aynı delikten çıktı hamam böceği: Bacaklarının arasında küçük, pürüzlü bir parça taşıyordu. Debşete kapılarak feneri deliğin içine tuttu; ışınlar, kafatasının iç duvarlarında yansıdı. Eyvab! Böcekler beynini yemişlerdi, en yumuşak tarafını. Belki de hamam böceği son parçayı taşıyordu. Kendini tutamadı; “Seni çok mu yalnız bıraktılar sevgilim?” dedi. Aşağıdan, başka bir deliğin içinden sevgilisinin sesini duydu:

“Bir şey mi söyledin canım?”

Elini telâsla kitap sandığına soktu, “Hiç” diye karşılık verdi aceleyle. “Kendi kendime konuşuyordum.”

Öykünün İncelenmesi

Oğuz Atay (1934-1977)’in “Unutulan” başlıklı bu öyküsü anlatımda *bilinç akımı* tekniğinin kullanıldığı bir metindir. Bu yüzden okur, öyküde anlatılanların hangisinin öykünün gerçek dünyasında, hangisinin karakterin zihninde geçtiğini ayırmakta zorlanır. Bu tür metinlerin en önemli özelliği ise geçmiş anlatım katmanlarından oluşmasıdır. Yani yazarın düzenlediği öykünün kurmaca dünyası ile karakterin düşüncelerinin akışı birbirine karışır. Yazarın metinde tırnak, parantez gibi noktalama işaretlerini kullanmış olması bu durumu değiştirmez. Örnek olarak ilk cümlede tırnak işaretinden sonra “diye bağırırdı delikten aşağı doğru.” cümlesinin kullanılması öykünün üçüncü kişi bakış açısından anlatılacağı izlenimi vermesine rağmen hemen izleyen cümlede ben anlatıcı kipine dönüşür. Öykü boyunca bu geçişlilik sürer. Yazar böylece yaşamının çok katmanlı bir eylem olduğu düşüncesini sezdirir.

Bilinç akımı: Kişinin aklından geçenlerin birinci kişi ağzından yansıtılmasıdır. İnsanın psikolojik dünyasını yansıtmak için geliştirilmiş bir yöntemdir. Akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Dilbilgisi kuralları da gözätılmaz. Düşünceler çağrışımlarla ortaya çıkar.

Metafor (Eğretileme, İstiare):
Bir kavramın adı yerine
benzerlik ilgisi bulunan
başka bir kavramın adını
kullanma.

Öyküde kurgulanan tavan arası metaforu bilinçaltını işaret eder. Öykü kişisi bir türlü unutamadığı intihar eden eski sevgilisiyle tavan arasında eski eşyaları karıştı-rırken karşılaşır.

Bu aslında belleğimizde sakladığımız anıların ani bir şekilde karşımıza çıkışıdır. Zaman onları tamamen ortadan kaldıramaz. Hatta hayat, hatıralarla birlikte ilerler. Bu bakımdan tavan arası metaforuyla verilmek istenen bilinçaltı, yaşamımızın gör-mezden geldiğimiz dinamiklerini içerir. Öyküde, ölmüş kişinin bedenindeki bö-ceklerle simgelenen zaman, tavan arasındaki eşyaları tüketen bir olgudur.

YAZARIMIZI TANIYALIM: **Oğuz ATAY**, *Cumhuriyet Dönemi* roman ve öykü yazarlarından. 1934'te İnebolu'da doğdu, 13 Aralık 1977'de İstanbul'da öldü. İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Fakültesini (1957) bitirdi. İstanbul Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi İnşaat Bölümü öğretim üyesi idi. TRT 1970 Sanat Ödülleri yarışmasında başarı ödülü kazanan (Şubat 1971) *Tutunamayanlar* romanı, sonradan iki cilt olarak basıldı (1971-1972). Toplum kurallarıyla çatışma durumunda, aydın kişilerin iç dünyalarını arayan Oğuz Atay, ikinci romanı *Tehlikeli Oyunlar* (1973)'dan sonra bir öykü kitabı çıkardı: *Korkuyu Beklerken* (1975). Bunu genç yaşta ölen mekanik bilgini Prof. Dr. Mustafa İnan (1911-1967)'ın hayat ve ülkü hikâyesi *Bir Bilim Adamının Romanı* (1975) izledi. *Oyunlarla Yaşayanlar* adlı oyunu Devlet Tiyatrosunda oynandı (1979/80).

SIRA SİZDE



İncelediğimiz metinler arasında konuşma dilinin en yoğun biçimde kullanıldığı eser hangisidir?

SONUÇ

Bu ünite de Batı tarzı kısa hikâyenin ilk temsilcilerinden Samipaşazâde Sezaî'nin "Kediler" hikâyesi, Ahmet Haşim'in "Dilenci" adlı kısa bir denemesi ile Sait Faik Abasıyanık'ın *Hallaç* ve Oğuz Atay'ın "Unutulan" adlı öyküleri verilmiş ve bu metinler üzerinde kısa incelemeler yapılmıştır.

Bu incelemeler sırasında **Sezaî**'nin yer yer şiirsel tasvirlerle ördüğü bir bütün-lük taşıyan öyküsünün, anlatım özellikleri ve kompozisyon düşüncesini başarıyla uygulaması bakımından türün ilk başarılı örneklerinden birini yazdığı, **Ahmet Haşim**'in ise şiir alanındaki ustalığını hem dil kullanımında hem de mantık yürütme-leriyle nesir türünde de gösterdiği görülmektedir.

Türk öykücülüğünde bir dönüm noktası oluşturan **Sait Faik**'in bu ünite de oku-duğumuz öyküsü, özellikle dilin düzgün kullanılması ve insan sevgisini, çalışma-nın değerini vurgulaması bakımından dikkati çekmektedir. Modernist roman ve öykü türünün ülkemizdeki en önemli temsilcilerinden birisi olan **Oğuz Atay**'ın öy-küsü ise iç içe geçen anlatım katmanları ile örülmüştür. Böylece hayat -*öykünün kurmaca dünyası- öykü karakterinin zihninden geçen düşünceler* birbirinden ba-ğımsız katmanlar olarak değil, gerçekliğin göreceli olduğu mesajını verecek biçim-de bir arada düzenlenmiştir.

Özet



Yeni Türk edebiyatının ilk dönem örneklerinden Samipaşazâde Sezaî'nin "Kediler" öyküsünü çözümlerebilmek.

Yeni Türk edebiyatının farklı dönemlerinden seçilmiş dört yazarın metinleri bize, Türk düzyazısındaki kronolojik gelişmeyi göstermektedir. Batı tarzı kısa öykücülüğün ilk örneklerinden olan Samipaşazade'nin "Kediler" öyküsü anlatının derli toplu, belirli bir temayı bir çerçeve içerisinde toplayan, geleneksel anlatı türlerimizden farklı olarak anlatılacak şeyi bir düzene sokan, kısacası kompozisyon fikrine sahip bir metindir.



"Dilenci" adlı denemesiyle Ahmet Haşim'i farklı bir yönüyle tanıyabilmek.

Ahmet Haşim'in "Dilenci" adlı denemesi ise basit bir olaya bile nasıl farklı açılardan bakılabileceğinin bir örneğidir. Metin aynı zamanda şair Ahmet Haşim'in hayal gücünün ve zekâsının düzyazı alanında kısa ve çarpıcı metinlerle sergileyişinin göstergesidir.



Sait Faik Abasıyanık'ın "Hallaç" öyküsünü inceleyebilmek.

Sait Faik'in "Hallaç" adlı öyküsü yazarın yaşama sevinci ve insanseverlik duygularını olduğu kadar, temiz Türkçesini de temsil etmektedir.



Oğuz Atay'ın modernist anlatı tarzının bir örneği olan "Unutulan" başlıklı öyküsüyle yeni Türk edebiyatının gelişme çizgisini gösterebilmek.

Oğuz Atay'ın öyküsü ise modernist anlatı tarzının tipik örneklerinden birisini oluşturmaktadır. Bilinç akımı tekniği kullanılarak yazılan bu öyküde yazar, öyküde kurguladığı anlatıcının aktarımları ile öykü kişinin bilincinden geçen düşünceleri iç içe vererek hayatın çok katmanlı oluşu düşüncesine gönderme yapmış; metaforlarla yaşamın içerisinde zaman, bellek (hafıza) gibi kavramları anlatmıştır.

Kendimizi Sınayalım

1. Ünite içindeki dört metin dikkate alındığında aşağıdakilerden hangisi **söylenemez**?

- a. Söz konusu metinler yeni Türk edebiyatındaki düzyazının gelişimini gösterir.
- b. Zaman bakımından yakınlaştıkça eski öykülerin değeri kaybolmuştur.
- c. Yazarlar gözleme yönelmişlerdir.
- d. Cumhuriyet Dönemindeki hemen hemen bütün yazarlar bilinç akımı tekniğini kullanmışlardır.
- e. Dil giderek sadeleşmiştir.

2. “Kediler” adlı öykünün üslubuyla ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?

- a. Realist-romantik üslup işlevsel biçimde bir arada kullanılmıştır.
- b. Ben anlatıcının bakış açısı kullanılmıştır.
- c. Yazar-anlatıcı, öykü kahramanına acımaktadır.
- d. Hayvan sevgisi aşılanmaktadır.
- e. Diyalog tekniğine çok başvurulmuştur.

3. “Dilenci” adlı denemede yazar, dilenciye yardım etmeyi nasıl nitelendirmektedir?

- a. Geleneksel bir alışkanlık
- b. Gelecekte yoksul düşmek korkusu ile görünmez güçlerden yardım istenmesi
- c. Dilencinin dış görünüşüne aldanılması
- d. Yoksullara yardımın sosyal bir görev olması
- e. Dilencinin tembelliği

4. Aşağıdakilerden hangisi “Hallaç” adlı öykünün leit-motiflerinden biridir?

- a. Deniz
- b. Eczahane
- c. Balıklar
- d. Yaşlı adamın mavi gözleri
- e. Yaşlı adamın çocukları

5. Oğuz Atay’ın “Unutulan” adlı öyküsünde böcek metaforu aşağıdakilerden hangisinin göstergesidir?

- a. sevginin
- b. ölmüş sevgilinin
- c. zamanın
- d. yeni sevgilinin
- e. hatıraların

6. Samipaşazade Sezaî’den önce, ibret dersi vermek için hikâye anlatma yaklaşımının temsilcisi aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Ahmet Mithat Efendi
- b. Recaizade Mahmut Ekrem
- c. Ahmet Haşim
- d. Sait Faik Abasıyanık
- e. Oğuz Atay

7. “Varlıkların, duruşlarına, görünüşlerine, hareketlerine vb. özelliklerine ait ayrıntıların belirlenmesi; görülen şeylerin resminin çizilmesidir.”

Yukarıdaki parçada sözü edilen tamamlayıcı öge aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Tasvir
- b. Anlatım yöntemi
- c. Tahlil
- d. Tanım
- e. Bağlam

8. Aşağıdaki ifadelerden hangisi “ironi”nin tanımıdır?

- a. Dolaylı ve alaylı anlatımdır.
- b. Yaşamımızın görmezden geldiğimiz dinamikleridir.
- c. Bir kavramın adı yerine benzerlik ilgisi bulunan başka bir kavramın adını kullanmadır.
- d. Düşüncelerin çağrışımlarla ortaya çıkmasıdır.
- e. Yazarın metinde tırnak, parantez gibi noktalama işaretlerini kullanmasıdır?

9. “Bir eserde bir kalıp ifade ya da bir davranışın sık sık yinelenmesi”ne ne ad verilir?

- a. Leitmotif
- b. Benzetme
- c. Metafor
- d. İroni
- e. Yineleme

10. “Deneme” türüyle ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?

- a. Bir eserde bir kalıp ifade ya da bir davranışın sık sık doğal bir biçimde yinelenmesidir.
- b. Bir kavramın adı yerine benzerlik ilgisi bulunan başka bir kavramın adını kullanılmasıdır.
- c. Bilinç akımı tekniği kullanılarak yazılan bir öyküdür.
- d. Düşüncelerde mantıksal bir bağın olmadığı, dil-bilgisi kurallarının da gözetilmediği bir türdür.
- e. Yazarın kesinlemelere gitmeden, kendi kişisel görüşlerini, düşüncelerini bir konuşma, söyleşme havası içinde işlediği düzyazı türüdür.

Okuma Parçası

Tasvir Çeşitleri ve Tasvir Uygulamaları

Roman, hayatı tanıma ve tanımlama iddiasında olan bir edebî türdür. Roman, bu görevi yerine getirirken, salt bir türün kendine özgü imkânlarından yararlanmakla yetinmez. O; tarih, sosyoloji, psikoloji, felsefe gibi diğer dallardan yararlanmanın yanı sıra, ait olduğu edebiyat dünyasının imkânlarından da yararlanır. Bu anlamda roman bir bileşimdir: Aslında romanı güçlü kılan da bu yöndür.

Roman, aynısı okuma dairesinde bir roman olarak algılandığı gibi, felsefi bir eser yahut tarihsel ve psikolojik bir eser olarak da algılanabilir. Diğer türlere kıyasla “kozmopolit” bir yapısı vardır romanın. Nihayet romanın okuyucu yelpazesini, diğer türleri kısıklarıca kadar genişleten taraf, biraz da burada yatmaktadır. Böyle bir donanıma sahip olan roman türünün, hayatı ve dünyayı tanımak ve tanımlamak iddiasında olması ve iddiayı, diğer türlere kıyasla daha kolay bir şekilde hayata geçirmesi doğaldır. Anlatım yöntemleri, romanın hayatı kucaklaması, tanıyıp tanımlaması için önemli araçlardır. Roman, bu araçlardan yararlanarak hayatı tanımak, tahlil ederek tanımlamak ister. Tasvir, bu bağlamda tanım ve tahlil işleminin tamamlayıcı bir unsurudur. (Dino: 1954)

Tamamlayıcı bir unsurdur; çünkü, bir piyes için “dekor” ne ise, bir roman için de “tasvir” odur. Anlatı için böyle bir ağırlığa ve öneme sahip olan tasvirin, romancı tarafından yerinde ve yeterince uygulanması gerekir. Tasvirde abartı, romanı güçlendirmez; tam tersine zayıflatır. Çünkü abartılı tasvir, okuyucunun ilgisini, bir anlamda resme değil, çerçeveye çeker, onu edilgen kılar; dolayısıyla okuyucu-eser bütünleşmesi beklenen düzeyde gerçekleşmez. Bu nedenledir ki, bir romancı, tasvir yaparken şu noktalara özellikle dikkat etmelidir:

“Tasvirin hem ruh durumlarını aydınlatması, hem dikkati dağıtmaması için, çevrenin olduğu gibi değil de yalnız telkin edici unsurlarına indirilerek verilmesi, bu unsurların bileşimi olan çevre tasvirinin de ruh durumlarıyla birlikte gelişmesi gerekir. Eskiden romancılar romanlarına başlarken, bir piyes dekoru tasvir eder gibi çevreyi uzun boylu anlatırlar, o çevreye bir daha dönmezlerdi. Romana başlarken, kılı kırk yararcasına anlatılan çevre, romanın kişilerini ne kadar yakından ilgilendirirse ilgilendirsin, daha onları tanımadığımız, tasvir edilen şeylerin onların hayatında oynayacağı rolü önceden anlayamadığımız için bizi ilgilendirmez. Halbuki bir ruh buhranını inceleyen romancının zaman zaman durarak kısaca (.) bazen tek bir kelime ile mobilyeye, eşyaya, pencereye, masaya ait bir noktayı belirtmesi, bir kişinin iç portresini aydınlatması bakımından son derece önemlidir” (Yetkin, A.g.e., s. 135).

Tasvir, özü itibarıyla sadece çizme, somutlaştırma (tecessüm ettirme) değildir. Aynı zamanda bir anlatım biçimidir. Bir romancı tasvir yaparken, hem anlatı dünyasını süsleme (dış dünyaya benzetme) amacını taşır, hem de okuyucuya bir şeyler anlatmak, açıklamak ister.

Bir hedef de okuyucuyu etkilemektir. Yazar; metin içinde yer verdiği kişi, zaman, olay ve çevreye dönük tasvirlerle okuyucuyu etkilemenin, onu metnin dünyasına çekmenin yollarını arar. Bu bağlamda tasvir sanatı iki şekilde yapılır:

1. Nesnel (objektif = realist) tasvir,
2. Öznel (sübjektif = romantik) tasvir.

Bahis konusu olan şey, olduğu gibi (gerçek görünümüyle) tasvir ediliyorsa, bu tasvire, nesnel tasvir (gerçekçi) tasvir denir. Buna karşılık tasvir edilen şeyi yazar, kendi duygularına veya mizacına göre değiştiriyorsa, bu tasvire de öznel (sübjektif) tasvir denir (Kavcar, 1999: s. 45). Örnekleme gerekirse, aşağıda aktardığımız tasvir örneği, görüleni “olduğu gibi” (gerçek görünümüyle) yansıtan uygulamalardandır:

“Bu oda bir eski zaman odasıydı. Pencereilerin önünde boy minderleri, iki yan erkân minderleri, köşelerde ayrıca ince pamuk minderler, çifte yan yastıkları, onların üstünde ayrıca ince pamuk bir yastık... Gece, koyu fes rengi gibi görünen bir kumaşla döşenmişti; yan perdeleri ipekli idi ve yastıkların üzerinde katlanıyordu. Yalnız kadınların oturdukları yerlere mahsus bir topluluk, bir temizlik, tarif olunamaz bir hâl hissolunuyordu” (Esental, Miras, 1988: s. 60).

Buna karşılık aşağıdaki tasvir örneği ise, öznel (sübjektif) bir nitelik taşımaktadır:

“Tanyeri ısıdı ışıyacaktı. Deniz sütlimandı, apaktı. Küreklerin şıptısından başka ses yoktu. Martılar daha uyanmamıştı. Gün doğmadan önceleri, dünya dümdüzken, deniz işte böyle sonsuz bir aklığa keser.

Poyraz Musa dün akşamdan bu yana hemen hemen hiç soluklanmadan, ince, telâşsız bir uyumla kürek çekiyordu. Kimi zaman belli belirsiz bir yel esiyor, sonra yitiveriyordu. Delikanlının ter kokusuna küreklerden gelen deniz kokusu karışıyordu. Yorulmuştu ya aldırıyordu. Denizin apak kesildiğini görünce avuçlarının acıdığını, yorgunluğunu, her şeyi unuttu. Seher yeliyle birlikte içine, onu alıp uçuran bir sevinç geldi oturdu. Akşamdan beri sanki kürek çekmiyormuşçasına birden canlandı, küreklere asıldı, altındaki kayık uçuyordu. Deniz daha sütbeyazdı. Kayık, kürekler, gökyüzü, yıldızlar da apaktı. Poyraz Musa da tepeden tırnağa apaktı.

Karşı dağların ardı aydınlanınca deniz menevişlendi. Denizin üstünde çok mor, çok turuncu, çok yeşil, çok kırmızı ışıklar kaynaşmaya başladı. Poyraz Musa, başını kaldırıp karşıya bakınca az ilerdeki adayı gördü, hızını

kesti, kayığı durdurdu, ayağa kalktı, kollarını açtı, derin bir soluk aldı, kayık sağa sola hafiften sallanıyordu. Bir tansıkla karşı karşıyaydı. Ada pespembe bir ışığa batmıştı. Pembe ışık denize yansımış inceden dalgalanıyordu.

Poyraz Musa, günün ucu gözükünceye kadar olduğu yerde, kayıkla birlikte sallanarak orada öyle, kendinden geçmiş durdu kaldı. Önce denizin aklıgı kaydı gitti, bir anda gözden silindi. Ardından denize yansımış seftali çiçeklerinin pembesi birden uçtu gitti adanın üstüne kondu. Yıldızlar parladı söndü. Bir balık, neredeyse bir çocuk boyu, denizden fırladı, havada çakararak, çelik mavisi, çelik yeşili, çelik moru, çelik kırmızısı ışıklarını fışkırtarak, geri düştü. Balıklar, büyüklü küçüklü arka arkaya denizden fırlıyor, ışıklarını havada bırakarak denize geri düşüyorlardı. Denizin üstü bir çocuk boyu pul pul oldu" (Yaşar Kemâl, Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana, 1998: s.7-8).

.....

Mehmet Tekin, **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001, s. 206-210.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. b Yanıtınız yanlışsa "Giriş" ve "Sonuç" bölümlerini yeniden okuyunuz.
2. a "S. Sezai'nin *Kediler* Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi" bölümlerini yeniden okuyunuz.
3. b "A. Haşim'in *Dilenci* Adlı Denemesi ve Yazının Çözümlemesi" bölümlerini yeniden okuyunuz.
4. d "S. F. Abasıyanık'ın *Hallaç* Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi" bölümlerini yeniden okuyunuz.
5. c "O. Atay'ın *Unutulan* Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi" bölümlerini yeniden okuyunuz.
6. a "S. Sezai'nin *Kediler* Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi" bölümlerini yeniden okuyunuz.
7. a "S. Sezai'nin *Kediler* Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi" bölümlerini yeniden okuyunuz.
8. a "S. Sezai'nin *Kediler* Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi" bölümlerini yeniden okuyunuz.
9. a "S. F. Abasıyanık'ın *Hallaç* Adlı Öyküsü ve Öykünün Çözümlemesi" bölümlerini yeniden okuyunuz.
10. e "A. Haşim'in *Dilenci* Adlı Denemesi ve Yazının Çözümlemesi" bölümlerini yeniden okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Samipaşazade Sezai'nin "Kediler" başlıklı öyküsü yazının ilk baskısı 1891'de yapılan *Küçük Şeyler* adlı kitabından alınmıştır.

Sıra Sizde 2

İncelediğimiz metinler arasında konuşma dilinin en yoğun biçimde kullanıldığı eser ünlü yazarımız Sait Faik'in "Hallaç" adlı öyküsüdür.

Yararlanılan Kaynaklar

- Abasıyanık, S. F. (1950). **Mahalle Kahvesi**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Akyüz, Kenan (1979). **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Yayınları, Ankara.
- Atay, O., (1987), **Korkuyu Beklerken**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Haşim, A. (2004). **Bütün eserleri 2, Bize Göre-İkdam'daki Diğer Yazıları**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kerman, Z. (1981). **Sami Paşazâde Sezai'nin Hikâye-Hatıra-Mektup ve Edebî Makaleleri**, İÜ. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Tekin, M. **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001.

Dizin

A

Ahenk 111, 114-122, 166, 169, 173, 177, 178, 185, 189, 190
Alımlama 126, 135, 136, 141
Anlatımcılık 126, 133, 134, 141
Arketip 126, 133, 141

B

Balad 102, 103, 107
Batı Edebiyatı 22, 24, 27, 29, 34
Biçim 89-91, 98, 100, 107
Biçim ve İçerik 150, 151, 153, 156, 157
Biçimcilik 126, 137, 139, 140, 141

Ç

Çapraz Kafiye Nazım Şekilleri 94, 95
Çeviri 38, 41, 46-50
Çeviri (Tercüme) 22
Çözümleme 166, 167, 169, 171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 189-191, 193

D

Deneme 194, 195, 200, 201, 211
Devlet Büyüklerini Övme 70, 73, 74, 84
Devlet Büyüklerini Yermeye 70, 74
Dil 166, 171-174, 176, 178, 184, 187-190
Dinî Temalar 70, 75
Düşünce 166-169, 171, 172, 174, 175, 179-182, 184, 186
Duygu 166-169, 171, 172, 174-177, 179-181, 183, 184, 187, 189, 190
Duygusal Etki Kuramı 126, 135, 136, 139, 141
Düz Kafiye Nazım Şekilleri 92

E

Edebî Değişmelerin Sosyal ve Kültürel Temelleri 2
Edebî Metin 148, 150, 152, 153, 159
Edebiyat 2-18
Edebiyat Bilimi 2-4
Edebiyat Sanatı 2, 3
Edebiyat Teorisi ve Eleştirisi 54, 64
Edebiyat ve Düşünce Hareketleri 22
Edebiyatta Kaynak 22
Eğitim 70, 80, 81, 84
Eğitim ve Öğretim 38, 39, 43, 49, 50
Elçilikler 38-40, 49, 50
Eleştiri 151-153, 159
Encümen-i Şuarâ 54, 58, 59
Esaretten Hürriyete 70, 84

F

Fenomenolojik Kuram, Yorum Bilgisi ve Alımlama Estetiği 126
Fransız İhtilâli 38, 40, 41, 49, 50

G

Gazete 38, 39, 41, 47-50
Gelenek 22, 23, 25, 26, 30-32
Görücü Usulüyle Evlenme 70, 78, 84

H

Halk Edebiyatı 22-24, 33, 34
Hayal ve Gerçek 70, 84
Hikâye ve Roman 54, 60, 61

İ

İambos 104
İkilik 70-72, 84
İlkörnek 166, 171, 177
İmge 166, 170, 171, 174-177, 181, 187, 190
İnce Hastalık 70, 82-84
İnceleme 194
İslahat Fermanı 38, 42, 49
İzlek 166, 168, 174, 179, 186
İzlenimcilik 126

K

Kafiye 110-112, 115-122, 166, 171, 173, 178, 184, 185, 189
Kahramanlık 70, 73, 84
Konaklar 38, 39, 45, 49
Konu 166, 168, 170-172, 174, 175, 177, 179, 182, 185-188
Kuram 126-141

L

Lâle Devri 38-40, 46, 49, 50

M

Metin 148-159, 166-169, 171, 173, 175-177, 179, 181, 183, 185-187, 189, 191, 193
Metin Çözümleme 148, 149, 151-159
Metin Şerhi 151, 152
Metinlerarası 126, 140, 141
Metinlerarası İlişkiler 166, 177
Mısra 88-91, 93-100, 102-109

N**Nazım Şekli** 88-90, 92-100, 102-107, 166, 171, 178, 184, 189**Nesir (Düzyazı)** 54, 55, 59**O-Ö****Olay** 166, 168-170, 175, 180, 186**Ottava Rima** 98, 107**Öykü (Hikâye)** 194, 195**P****Pantun** 96**Psikolojik Eleştiri** 134, 141**Rima** Plat 88, 98**Ritim** 111, 116, 117**Rondel** 97, 98**Rondo** 102**S-Ş****Serbest Nazım Şekli** 91, 105, 107**Simge** 166, 170, 175, 176, 181-183, 187-190**Sone** 94, 99, 100, 107**Şiir** 54, 56-59, 65, 66, 166-175, 177-181, 183-187, 189-191, 193**T****Tanzimat Fermanı** 38, 39, 41, 42, 49**Tarih** 70, 75, 78, 81, 82, 84**Tema** 70, 71, 73-75, 77, 78, 80, 82-84**Temaların Dönüşümü** 70, 84**Terner** 94, 107**Terza Rima** 94, 107**Tiyatro** 54, 59, 62-65**Triyole** 99, 107**Türk Edebiyatının Dönemleri** 2, 7, 18**Türkiye'de Batılılaşma** 2, 9**Ü****Üslûp** 166, 171, 172, 174, 178, 179, 184, 189, 190**V****Varlık** 166, 168, 172, 175, 181, 182, 187**Vatan** 70, 73, 79, 81, 82, 84**Vezin** 110-122, 166, 173, 178, 185, 189**Vilanel** 93, 107**Y****Yansıtma** 126**Yapısalcılık, Post-Yapısalcılık** 126, 137**Yeni Eleştiri** 126, 139-141**Yeni Türk Edebiyatı** 194-196, 199, 211